CIRCO
ESPETÁCULO DE PERIFERIA
PESQUISA 10

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
IDART/DEPARTAMENTO DE INFORMAÇÃO E
DOCUMENTAÇÃO ARTÍSTICAS
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E
INFORMAÇÃO SOBRE ARTE
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
77 RUA DA FIGUEIRA
CEP 03003 SÃO PAULO
TEL 2295161/2277871

São Paulo (município) Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea.

S241c

Circo espetáculo de periferia. Coordenação de Maria Thereza Vargas. / São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

1. Espetáculo de circo — Brasil — São Paulo (município) 2. Circo — Brasil — São Paulo (município) I. Vargas, Maria Thereza. II. Título

CDD 791.8309816
CDU 790.3(816.11)

Prefeitura do Município de São Paulo
ADMINISTRAÇÃO REYNALDO EMYGDIO DE BARROS

Secretaria Municipal de Cultura
Secretário Mário Chamie

Departamento de Informação e Documentação Artísticas / IDART

Área de Pesquisa / ARTES CÊNICAS
Pesquisa / CIRCO: ESPETÁCULO DE PERIFERIA / 1977
Supervisora / MARIA THEREZA VARGAS

Pesquisadores / MARIÂNGELA ALVES DE LIMA
MARIA THEREZA VARGAS
CARLOS EUGENIO MARCONDES DE MOURA
LINEU DIAS
CLAUDIA DE ALENCAR BITTENCOURT

Fotografias / DJALMA LIMONGI BATISTA

Impressão e acabamento / LABORATÓRIO GRÁFICO DO IDART

Tiragem / 1.500 exemplares

Papel / offset 150 gramas

Edição 1981

A edição desta pesquisa se deve ao trabalho de reformulação técnica e redimensionamento funcional do Departamento de Informação e Documentação Artísticas/IDART/ procedido pela atual administração da Secretaria Municipal de Cultura, segundo diretrizes do Secretário Mário Chamie.

Os planos de editoração estabelecidos pela nova direção do IDART permitiram a recuperação de 13 pesquisas elaboradas de 1976 a 1977.

A publicação de CIRCO: ESPETÁCULO DE PERIFERIA e demais volumes da série "Pesquisa" faz parte do projeto geral da editoração do IDART, que inclui ainda cadernos, revistas e anuários.

APRESENTAÇÃO

O circo funciona em uma estrutura comunitária, sem divisão de trabalho. Cada membro exerce várias funções: braçais, artísticas, publicitárias. Organizado por famílias, proprietárias ou assalariadas, o produto de seu trabalho também é destinado a um público não específico. Seu espetáculo deve interessar a todas as idades, tanto ao homem como à mulher. É dirigido, portanto, à família. Sem amparo do governo, desvinculado de sistemas previdenciários, o circo enfrenta a concorrência da tevê e do cinema. Sem preços fixos para ingressos, às vezes abre suas portas ao preço nominal de um cruzeiro, ou, o que é mais comum — "senhoras e senhoritas, grátis" —, em busca de uma publicidade acessível a seu orçamento, na tentativa de atingir um público maior. Os espetáculos circenses também foram se adaptando às novas dificuldades. Diminuindo cada vez mais os números de picadeiro, os circos da periferia de São Paulo foram ampliando seu repertório de peças teatrais, **shows** com artistas de rádio, e, às vezes, de tevê e luta livre. São os circos-teatros, aproveitando a brecha aberta pelas telenovelas. Seu repertório é fixo, incluindo renovação diária da programação. O próprio contato com o público define a programação. Há praças em que a expectativa da platéia é consumir tragédias. Em outros lugares há preferência por comédias. Quem estabelece a ligação com o público é o cômico que, além de ser a ponte entre elenco e platéia, dá mobilidade às programações com suas improvisações, às quais não escapam nem as tragédias. A lona do circo é, na maioria das vezes, fabricada pelos próprios circenses. E são os atores que fazem o trabalho de montar e desmontar o circo, quando é chegado o momento de mudar de praça. Os circos com maior sucesso de público e, conseqüentemente financeiro, contratam auxiliares que, além do trabalho braçal, participam também dos espetáculos. Uma herança que passa de pai para filho. Os circenses, em sua maioria, já nasceram em circos. O trabalho vem sendo ensinado de geração em geração e é assumido por famílias inteiras. Pais, filhos e netos são a mão-de-obra disponível. O salário é decretado pelo pai-proprietário e assume o aspecto de uma mesada que, por menor que seja, nunca é questionada e é sempre recebida com gratidão. São poucos os circenses que possuem casa própria. A maioria mora no circo, em lonas e barracas. Com pouca segurança e conforto, alguns admitem, teoricamente, a vontade de ampliar sua área de trabalho

Tentar a televisão, por exemplo. Na prática, as possibilidades são restritas, mesmo para a próxima geração. As freqüentes mudanças de bairro tornam quase impossível às crianças acompanharem os cursos escolares. Outros afirmam que não deixariam o circo em nenhuma hipótese. Existem até alguns elementos que, tendo sua sobrevivência garantida em outros empregos, colaboram gratuitamente nos espetáculos, para não perder o contato. Não foi possível esclarecer com precisão o número exato de circos-teatros existentes atualmente em São Paulo. Alguns circenses afirmam que seu número está aumentando. O fato concreto é que sua sobrevivência está cada vez mais ameaçada. Inclusive porque, com a expansão da cidade, está cada dia mais difícil encontrar terrenos disponíveis onde possam atuar. Foram pesquisados dez espetáculos em cinco circos-teatros. Para relatar as informações obtidas, selecionamos alguns itens principais, assegurando, dessa forma, o bom desenvolvimento de seus aspectos específicos. Isso sem deixar de lado, em nenhum momento, a idéia do trabalho entrelaçado, global, que define o produto final da comunidade circense: o espetáculo.

As informações sobre a arte circense contidas neste trabalho constituem parte de uma pesquisa mais ampla, na qual se procurou documentar o teatro que se faz habitualmente em duas faixas geográficas da cidade de São Paulo: centro e periferia.

Neste trabalho, o método adotado foi a observação de espetáculos em cartaz. A pergunta fundamental feita a esses trabalhos é: "como foram feitos?"

Segue-se o processo de produção do espetáculo circense. O termo produção é tomado aqui em seu sentido global, incluindo a feitura material do espetáculo, passando por sua elaboração artística, até a colocação do produto final junto ao público.

Atualmente, para executar seu trabalho, o circo dispõe apenas de recursos humanos. Por esse motivo, na descrição do espetáculo, os dados iniciais encontram-se no modo de vida do próprio artista.

O trabalho documenta o artista, a empresa e o contorno geral do espetáculo, que permanece o mesmo em diferentes circos. Não se trata, portanto, de um espetáculo em particular, mas de uma forma de arte.

Essa abordagem pareceu-nos a mais adequada para o espetáculo do circo, enraizado na tradição, evitando, na medida do possível, inovações que ameaçam desfigurá-lo.

Dessa forma, a documentação reunida, entre janeiro e abril de 1976, não se refere apenas a um estágio transitório do teatro da periferia. Serve, também, para registrar uma proposta artística de longa duração no passado da cidade.

Uma equipe de cinco pesquisadores, sem diferenciação de funções, entrevistou artistas de vários circos. Dessas entrevistas emergiram blocos de assuntos indicados como os mais importantes pelos próprios entrevistados. Mas, geralmente, detectados pelos pesquisadores, numa observação atenta do campo analisado.

RELAÇÕES SOCIAIS NO CIRCO

A equipe do IDART entrevistou trinta e duas pessoas nos circos: American, Bandeirantes, Carlito, Circo do Chiquinho, Paulistão, além de quatro pessoas no bar Ponto Chic, no período de janeiro a abril de 76.

A maioria dos artistas é de família circense vinda geralmente do interior do Estado. Isso acontece porque o circo, além de satisfazer o lado nômade de seus elementos, é a atividade artística mais próxima dessa população. Somente dois — Demétrio, do Circo do Chiquinho (atualmente proprietário do Circo Dema) e Edison Xavier da Silva, do Circo do Carlito — são oriundos de outros Estados: Ceará e Recife, respectivamente.

Há um grupo que mora nos fundos do circo em caravanas e barracas. Quinze circenses moram fora, em "residência fixa", como dizem.

As idades variam muito, com um mínimo de dez anos, como é o caso de Cristina Gomes da Silva, do Circo do Chiquinho, e um máximo de sessenta anos — Tonico, da dupla Tonico e Tinoco, proprietários do Circo Bandeirantes — sendo que a média se coloca na faixa dos vinte a trinta anos.

Como não há contrato escrito para os artistas e estes, conseqüentemente, não podem ser sindicalizados, encontramos apenas três artistas que, tentando obter garantia, se inscreveram no INPS como autônomos.

A grande maioria dos entrevistados possui o mesmo grau de escolaridade. As dificuldades são enormes, poucos chegam a completar o primeiro grau. Maria Benelli, do Circo American, cursou até o segundo colegial e, caso raro, o "ponto" do Circo do Carlito é licenciado em Ciências e professor de primeiro e segundo graus de Matemática, Ciências e Desenho.

Menina. Circo Paulistão.

Moradia

Caravanas (carretas ou **trailers**) e barracas de lona são os tipos de habitação que fica nos fundos do circo, onde moram os artistas e, eventualmente, o proprietário com sua família.

As caravanas pertencem ao próprio dono do circo, que as empresta aos artistas, ou são construídas pelos próprios artistas para seu uso:

Você quer dizer as caravanas? Sim é... o que nós dizemos agora é **trailer.** É isso. A gente faz, né? A gente compra material, a rodagem a gente compra no ferro velho, então vai montando e transforma aquilo numa carreta, numa comodidade. Tem circos que têm carretas e tem os que não têm, que é o próprio artista que faz o engate no caminhão pra mudança e vai arrastando até que termina o contrato.

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)

Eu fiz essa barraca... Essa barraca de lona fui eu que fiz. Eu palombei[1] a noite todinha. Mas que saiu barraca, saiu.

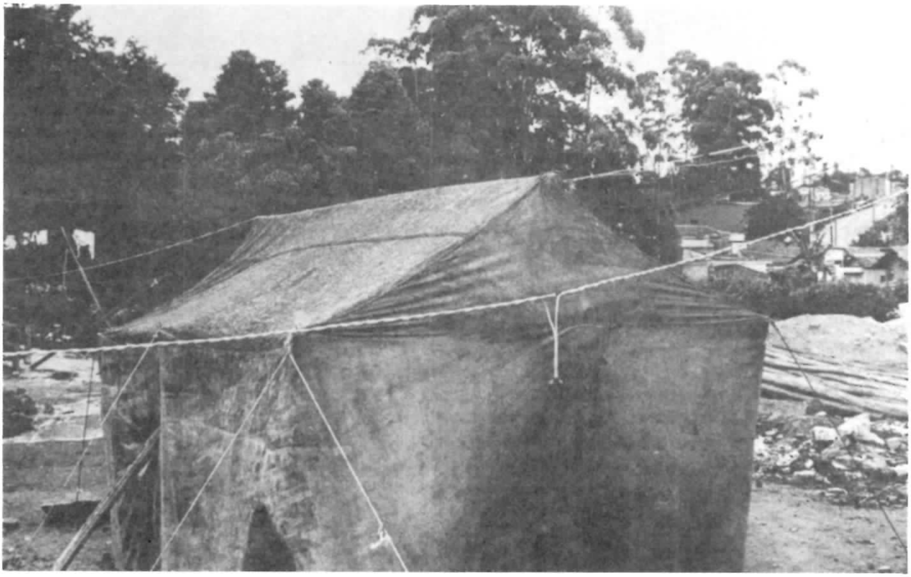
(Wilma de Oliveira, Circo Paulistão)

Esta aqui fui eu que fiz. Eu gastei um dinheirinho mas graças a Deus estou morando num teto. Porque eu morava numa barraca e ela tava toda furadinha. Molhava mais dentro do que fora. Então eu resolvi comprar uma madeirinha, umas chapinha... e construí o meu lar. Isso aqui é um lar meu. Mora todo mundo aqui... Aqui é o segundo andar, aqui é o primeiro andar. É o beliche que eu fiz. Ali em cima dorme três, aqui dorme dois, ali dorme minha mulher e um pequeno.

---

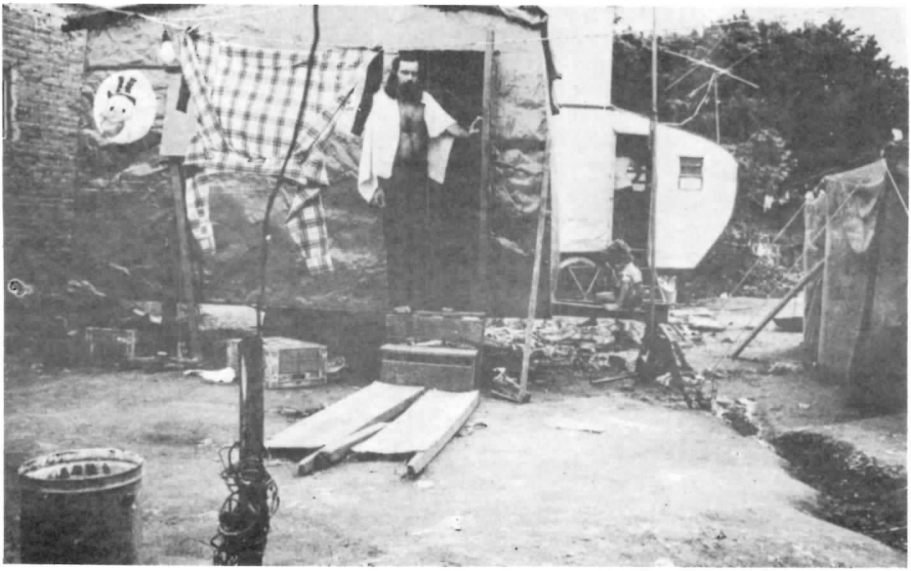
[1] Palombar: Coser com ponto de palomba, espécie de ponto para coser as tralhas das velas, dos toldos etc. Palomba é também o nome que se dá ao fio usado nesse trabalho.

(Roberto Carvalho, Circo Paulistão)



Barraca de Pingolim. Circo Paulistão.

Trailer de Roberto Carvalho. Circo Paulistão.



A luz é ligada pela Light, mediante um depósito prévio de mil cruzeiros. Caso o circo não possua esta quantia, tenta fazer a ligação em alguma casa nas proximidades, através de um acordo:

O problema da eletricidade é o seguinte: a Light cobra um milhão de caução. Geralmente, gente de circo não tem um milhão pra dar. Por exemplo: nós vamos mudar daqui; eu não vou ter um milhão de caução noutra praça pra pedir relógio pra Light. Então a gente tem que chegar, conversar com as pessoas de alguma casa nos arredor, onde a gente vai armar o circo. A gente bate um papo. Às vezes a gente dá cem contos, às vezes duzentos, dá um depósito. Depois, por semana, a gente dá trinta, quarenta cruzeiros por semana. Depende da pessoa, mas geralmente muitas pessoas recusam, entende? Recusa, porque acha que o circo puxa muita força. Vai atrapalhar a televisão deles, tem geladeira, a luz fica fraca. Então muita gente recusa. Mas tem muitas pessoas que a gente conversa, tem dó e então ainda cede a luz. Mas tem praça que a gente passa fogo. Nega até água.

(Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Instala-se uma latrina de madeira e a água é emprestada de uma das casas vizinhas, geralmente em troca de permanentes:

O problema de água é em todas as praças. Nós emprestamos, cedemos uma permanente às pessoas que nos cedem água, à família, vamos dizer assim; então fazemos uma permanente válida, valendo cinco figuras, para assistir ao espetáculo a hora que quiserem, em troca da água. O banheiro a gente improvisa assim... com aqueles baldes, chuveiros que existem, né? então é improvisado assim. Existe balde-chuveiro, já viu alguma vez, não?

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)

O gás é fornecido aos artistas, quando a companhia fornecedora passa pela praça onde o circo se instalou:

O gás que usamos é fornecido pelas companhias mesmo. Esteja o circo onde estiver. O caminhão passou, não precisa cota, não precisa nada. Viu o circo, ele cede o gás. Acabou, não tem assunto.

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)

Geralmente, os proprietários possuem "casa fixa", como dizem, e deixam no circo uma família responsável, ou então o capataz, na sua ausência:

ENTREVISTADOR: Essas vinte pessoas moram no circo?

CARLITO: Parte delas. Por exemplo: o nosso capataz mora naquela caravana ao lado; é ele, a senhora dele e mais três filhos — esse é o Orlando. E tem os funcionários também, são quatro funcionários, que tomam conta do circo e deixam o circo em ordem — também moram aqui em barraquinhas. Eu e nossa família nós moramos em nossa casa mesmo, porque a gente tem outros afazeres além do circo. A gente faz também programa de rádio e há outros negócios também. Então não dá pra morar no circo. Primeiro, porque a família é grande, são em casa, na minha casa, em sete: eu, a esposa e cinco filhos, então não dá pra parar num circo devido aos outros afazeres.

(Carlito, Circo do Carlito)

Nesse circo moram aqui fixo três famílias. Agora tem eu e minha senhora que vem de casa. Moramos em casa fixa. Tem meu cunhado e ainda minha irmã que vêm de casa fixa. Tem o Chiquinho que vem de casa fixa.

(Joanito, Circo do Chiquinho)

Nas caravanas moram as famílias-artistas em condições precárias: espaço pequeno, abafado, onde se acumulam todos os membros da família, com pouca segurança e conforto:

ah... não tem conforto. Moram famílias em carretas, carreta pequenininha de 2x4. Moram quatro, cinco, seis pessoas; dormem em beliche. Então é aquela vida sacrificada, né?

(Etelvina Arruda, "Ita", Circo Arco-Íris)

Eles dormem quatro ou cinco crianças (que eles não têm televisão...) quatro, cinco, seis crianças. Os artistas que eles contratam também não têm onde dormir, entende? Os donos, os gatos e os cachorros que fazem o espetáculo, aquilo tudo, pode-se dizer, junto. Olha viu, é vida, viu, é vida pra gente ver o negócio e ficar sentido.

(Aristides, gerente do Ponto Chic)

Os circos um pouco maiores têm condições de habitação melhores, embora ainda não satisfatórias.

Mora no circo e por enquanto em barraca de lona... coisa que adoro! Mas futuramente meu **trailer** estará pronto dentro de um mês, um mês e quinze dias, mais ou menos.

(Mariovaldo Benelli, Circo American)

Mas é como eu digo: é com todo o conforto. Dentro dessas carretas tem geladeira, tem televisão, tem máquina de costura... tem uma ali que é uma beleza, a carreta. Tem um banheiro fora, um banheiro com bacia mesmo normal, com caixa d'água, chuveiro com água quente, então é um conforto que as pessoas têm.

(Marco Antônio, o Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

A maioria das famílias-artistas tem o mínimo indispensável à sua sobrevivência. Mesmo sem pagar aluguel, água e luz, seu salário é tão irrisório que cobre apenas despesas de alimentação e outras necessidades de sobrevivência. Inseguras quanto à fragilidade da moradia, às condições climáticas — chuvas, temporais — e às condições do terreno, chegam às vezes a ter traumas:

Eu já sofri muito em circo, porque é uma pobreza. Agora, o circo tem mais condições. Tem carreta, tem mais condições. Mas antigamente — aquelas barracas de lona — nós temos ainda dessas barracas aqui... aquele sofrimento, aquela chuva. A barraca descobria, o temporal apagava a luz, o circo caía, aquela confusão toda. Até hoje eu sou traumatizada por causa do temporal. Quando chove eu fico apavorada, porque já caiu circo, tudo, barraca descobriu. Eu acho isso muito ruim pra criança.

(Fátima de Carvalho, Circo do Chiquinho)

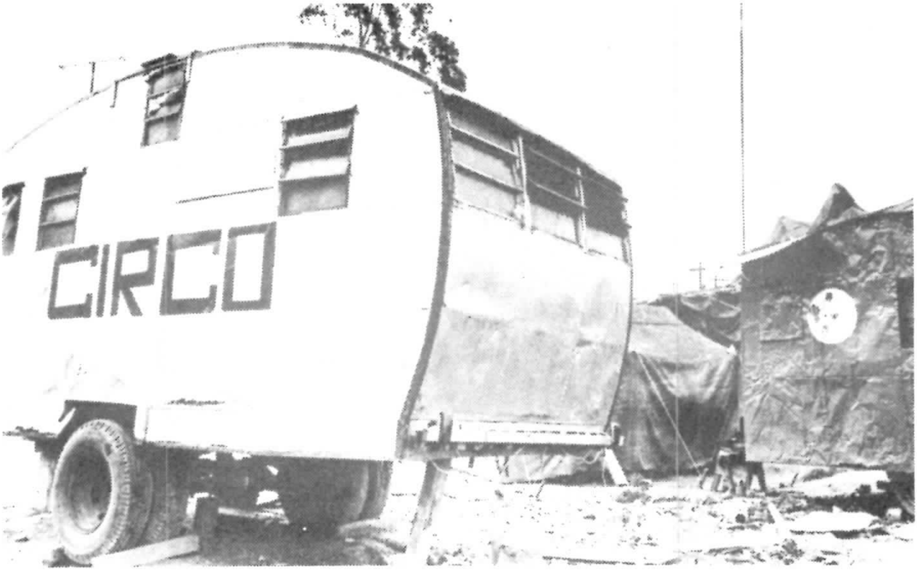
Eles moram no próprio circo. Às vezes com essa ventania tremenda, já pensou? O que acontece com essa chuvarada? Aqueles panos rasgados? Que alguns ainda podem mandar fazer um pano novo, mas a maioria não, entende?

(Aristides, gerente do Ponto Chic)

Por outro lado, verificamos certas compensações:

Moradia? Nas barracas? Eu acredito que no meu ver, de tantos anos, que pra mim foi divertido. Eu pescava pela janela da barraca, eu ia jogar sinuca, eu amanhecia na vida boêmia. Minha senhora não era do contra, porque ela era assim muito compreensiva e já sabia o esposo que tinha por companhia. Já sabia a pedra que ela pegou desde o princípio.

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)



Trailer. Circo Paulistão.

Wilma de Oliveira e Mr. Jones.

Além desse lado "lúdico" da moradia circense, o fato de a família-artista morar no próprio local de trabalho facilita o inter-relacionamento, fato que se reflete no próprio trabalho:

> Mr. Jones está com quanto tempo? Dois meses? Três meses? É, três meses que Mr. Jones está com a gente. E é uma família bacana, unida. É gostoso trabalhar com eles. Porque tem família que é chato trabalhar, mas tem família que é bacana, unida com a gente. Então é gente da gente, como a turma fala. Isso influi muito na companhia. Tendo um casal bacana no fundo do circo, tudo corre bem. Tem casal que não corre bem dentro do circo. Então o circo já não vai muito bem, entende?
>
> (Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Fazem do circo uma extensão da própria casa, onde o palco se torna uma grande sala. Aí acontecem as festas familiares:

> Ano passado nós fizemos uma festa de Natal. Zé Fernandes participou da nossa festinha, sabe? Eles tinham uma festa, lá naquele Grande Hotel — como é que é, meu Deus?... Ah! me esqueço. Onde reúne o Sílvio Santos, tudo... Então ele ia passar a festa lá. E a gente depois do espetáculo costuma, é da nossa tradição, quando meu pai era vivo, nós sempre depois do espetáculo nós fazemos a ceia de Natal. Então em cima do palco, a gente põe a mesa, reúne a família inteira, então convidamos ele e ele participou da nossa festa. A nossa festa tava muito bonita, mais bonita do que a deles, que a nossa é uma festa assim, sabe? Ao ar livre. Um toca guitarra, outro canta, outro pega um pedaço de frango, então ele achou que aquilo tava muito gostoso.
>
> (Maria Benelli, Circo American)

Todos se tornam uma "grande família", apoiando-se mutuamente, compartilhando de seus problemas cotidianos e preservando assim esta forma de vida comunitária:

Interior de moradia.

Quando a pessoa está no fundo do circo torna-se, então... a gente... então a gente se torna uma família da gente. A própria família é a nossa família. Tem várias famílias mas é uma só... uma família só. Tanto que se anuncia, espetáculo de família pra famílias. Todo o espetáculo a gente anuncia isso daí.

(Pingolim, Circo Paulistão)

As meninas já casam, quando vão casar já falam pros maridos que vão continuar no circo — que está aqui, não, (mostra o retrato na parede do **trailer**) que está em Ibitinga, o marido é fazendeiro. Agora a que casou em São Paulo, já casou com esse trato.

(Maria Benelli, Circo American)

Interior de moradia.

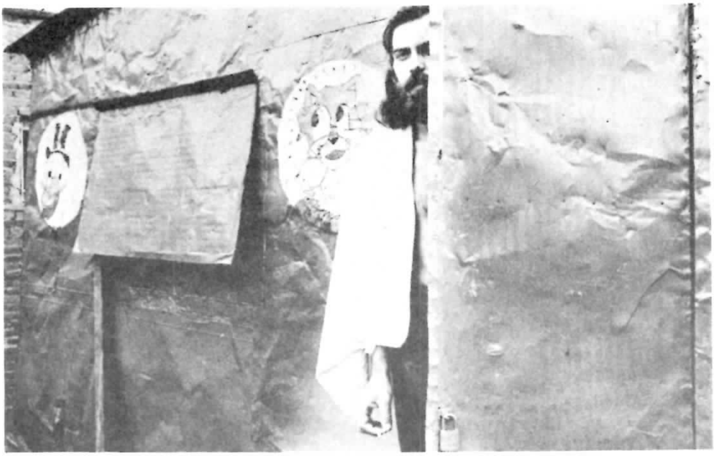
O fato de as famílias morarem nos fundos do circo, seja em barraca de lona ou **trailer**, cria uma nova forma de relação de trabalho. No próprio local há a aprendizagem do ofício: aprendem a atuar no palco, aprendem alguns números de variedade, assim como tarefas de nível braçal. Podem atender a qualquer emergência que surja: fogo, enchentes, roubos, etc., protegendo assim não só seu local de trabalho, como também sua própria casa:

Por exemplo: eu tenho um circo e eu resido fora dele; não estou sabendo a situação de vendavais, de grandes temporais, o que está acontecendo no ato e muito menos para dar um ensinamento de números, adestrar as crianças e tal, essas coisas todas, né? Então acontece o quê? Estou na minha residência e já é mais precária a situação:

Na barraca, não. Eu tenho a arena à minha vontade, ao meu dispor, a qualquer momento.

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)

Há uma interdependência entre as famílias e um relacionamento, na maioria das vezes, ajustado, visto que se unem, mais freqüentemente por simpatia e amizade:



Roberto Carvalho

Gente que a gente vai conhecendo, pegando amizade e então convida para o circo. (Marco Antônio Martini, Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

Escolaridade

As crianças não entram como uma força de trabalho autônoma, mas se juntam à força dos pais, aumentando assim a renda familiar. Algumas famílias circenses chegam inclusive a adotar crianças abandonadas que rondam o circo; por um lado sensibilizadas pelo drama particular da criança e por outro tentando aumentar a mão-de-obra familiar:

Ricardo Dias Neto, agregado da família Carvalho

Tem um rapaz aí, que nós pegamo ele, não tem pai, nem mãe, então nós pegamo pra criar. Então eu estou ensinando ele a ser palhaço. Então na outra praça quero ver se solto ele só pra matinê. Porque criança como palhaço, na matinê, agrada também.

(Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Eu que mandei minha mãe pegar ele pra ficar com nóis, não foi? É que ele estava ali na cerca e ele estava pedindo uma camisa pro meu pai. Daí eu fiquei com dó dele e eu falei assim: — Bom, vou falar pra minha mãe deixar ele morar com nóis, assim ele ajuda aqui. Daí falei com minha mãe, minha mãe mandou chamar ele. Daí minha mãe deixou ele ficar morando aqui com a gente.

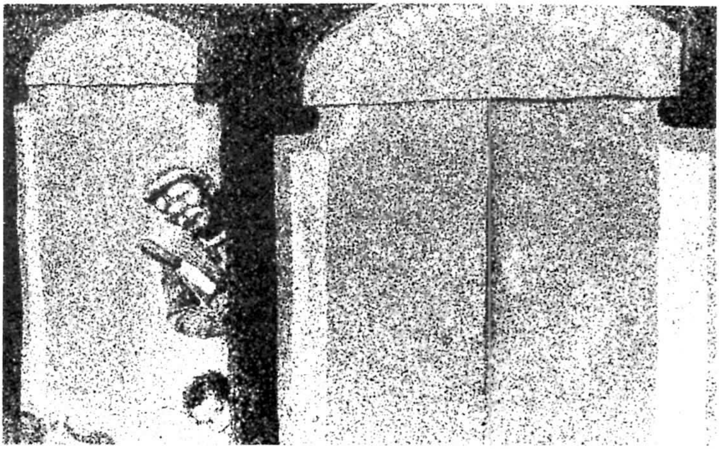
(Robson, filho de Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

O trabalho das crianças é um elemento de reforço que atrai o público e por isso são treinadas desde cedo para as mais diferentes tarefas, desde auxiliar dos pais nas peças que têm personagens infantis. A faixa etária vai aumentando gradativamente até os números onde as crianças participam isoladamente: deslocação, equilíbrio, corda, canto e trapézio:

Eu nasci em circo. Então a minha infância toda eu passei em circo e continuo até hoje (...) Bom, porque toda criança de circo já começa trabalhando. Então... e sempre tem no caso os dramas que têm a criança, quando é pequeno, mais tarde menininho, até chegar a moço, né? E eu comecei já com sete dias que eu tinha nascido, já tinha um drama que eles achavam uma criança na porta de um convento, sabe? Então ali eu já comecei a minha... minha caminhada artística. Com sete dias, já de vida, eu dentro de uma bacia, porque foi lá (na peça) que eles me acharam. E dali pra diante começou.

(Marco Antônio, Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

Menina e Pingolim. Circo Paulistão



Fátima de Carvalho tem duas filhas: uma vai fazer quatro anos e a outra tem nove meses:

A mais velha trabalha no circo. Faz anãozinho, papel de peça infantil ela faz. Trabalha mais na matinê.

(Fátima de Carvalho, Circo do Chiquinho)

Crianças ensaiando seus números de picadeiro. Circo Paulistão.

Nasci em circo, embaixo de uma barraquinha de lona. Comecei a trabalhar com cinco anos. Eu fazia muito teatro com meu pai, minha mãe, meus irmãos. Cantava, trabalhava no trapézio, um pouquinho de cada coisa.

(Jandira Benelli, Circo American)

Como resultante da própria característica intrínseca do circo — o nomadismo — as crianças vêem-se completamente desamparadas, quando chega a idade escolar. Mudando de praça a praça, os pais dos pequenos artistas enfrentam a falta de vagas nos grupos escolares:

É que não achava vaga nos grupos. É uma dificuldade danada. Ela tem até o segundo ano e não pode continuar (sua filha tem dez anos e trabalha no circo).

(Maria Gomes da Silva, Circo do Chiquinho)

Não continuei a estudar, porque não podia, porque circo sempre tem aquela dificuldade. A gente vai nos colégios não aceitam, porque passam poucos dias na praça. Tem sempre aquela dificuldade. Tem que fazer transferência na matrícula, não sei o que. Então há uma dificuldade que os artistas não podem estudar.

(Demétrio, Circo do Chiquinho)

Eu estudei só até a segunda série, depois parei, porque fui acompanhar o circo.

(Euzébio Gomes Pietro, Circo do Chiquinho)

Apesar da lei [2] que obriga os grupos escolares a admitirem filhos de circenses, mesmo como ouvintes, os diretores a ignoram ou, na impossibilidade de aceitá-los como alunos, bloqueiam a única oportunidade de estudo para as crianças de circo:

---

[2] Lei n.º 301, de 13/7/1948. Dispõe sobre matrícula nas escolas primárias para os filhos de artistas de circo. Art. 1.º — Os filhos de artistas de circo, pavilhões e variedades que acompanhem seus pais em excursões pelo interior do país, serão admi-

Nós estamos agora com um problema com as crianças nossas, sabe? Nós temos uma lei que diz que os grupos têm que ter vagas, nem que seja como ouvinte, pras crianças do circo. E nós aqui desse grupo, nós não estamos conseguindo, a gente pede até por favor pras diretoras, elas não arrumam vagas pras meninas. Tenho uma netinha no terceiro ano, esse ano tá parada porque não pode ser colocada. Tô com duas netinhas paradas por falta de matrícula. Nem nesse grupo, nem no grupo da outra vila nós conseguimo matricular as crianças. A gente explica pras diretoras, a gente precisa educar os filhos da gente, né?

(Maria Benelli, Circo American)

Circo não é ambiente pra criança, principalmente porque não tem essa condição de estudo aqui em São Paulo. No interior tem mais facilidade. Aqui em São Paulo, vai matricular uma criança, eles não aceitam, nem como ouvinte. Que nem essa mulher que é viúva, tem cinco filhos, nenhum tem diploma, pelo menos do primário.

(Fátima de Carvalho, Circo do Chiquinho)

As dificuldades para estudar não estão só relacionadas a esses impedimentos externos. A própria organização interna do circo dificulta o estudo:

Eu entrei no primeiro ano, depois terminei, fiz até o terceiro, quarto, quinto, daí parei. Não quis mais por causa do circo, né? Porque tinha que estudar à noite, trabalhando no circo eu não podia, então parei.

(Jandira Benelli, Circo American)

Quando conseguem estudar, concluem no máximo o primeiro grau; percebem, porém, que a escola pode lhes oferecer uma outra opção, até então desconhecida: ter contato com uma forma de vida fora dos bastidores do circo:

ENTREVISTADOR: Do que é que você mais gosta? Do circo ou da escola?

LEILA: Eu gosto mais da escola, que eu aprendo bastante.

(Leila, Circo Paulistão)

Eu, quando era pequena, eu mesma chegava a chorar pro diretor de escola, pra conseguir fazer o primário. Consegui fazer o primário. Mas isso foi chorando e pegando e sentando em banquinho — não era banco de escola — era banquinho que eu mesma levava pra poder estudar; se eu tive vontade de estudar um dia... Eu acho muito péssimo criar filhos em circo. Acho ruim mesmo, a educação não é boa.

(Fátima de Carvalho, Circo do Chiquinho)

No entanto, a maioria só consegue estudar se sair do meio circense, passando geralmente a residir em casa de parentes. Esta é uma saída para o problema que sacrifica, por outro lado, a convivência com os filhos:

tidos nas escolas públicas ou particulares locais, mediante a apresentação do certificado de matrícula da escola da última localidade por onde tenham passado.
Art. 2.º — Revogam-se as disposições em contrário.

(...) e eu achei por bem educar minha filha. E me lancei na luta. Levei a menina pra casa da minha família e lá... desde os quatro anos de idade ela estudou, até os dezoito. Fez o ginásio, estudou tudo direitinho.

(Lourdes Leal, Circo do Carlito)

Agora a outra menina minha tá em Botucatu, porque os pais da minha nora moram lá. Tá estudando... Agora, mandá todas as crianças fora, a gente tem pena...

(Maria Benelli, Circo American)

Algumas crianças com a "serragem nas veias", "puxadas pelo sangue", largam os estudos para voltar para a família e para o circo, preferindo desta maneira continuar a arte paterna:

Porque a verdade deve ser dita: todos eles abandonaram estudo por causa do circo. Não que eu quisesse. Não que eu quisesse. Eles abandonaram de livre e espontânea vontade, nunca foram obrigados.

(Carlito, Circo do Carlito)

Meus filhos estudaram até a terceira série e segunda. Agora, não seguiram, porque não quiseram mesmo, mas tiveram chance, porque minha sogra educava eles bem. Todos eles tenderam pro lado do circo, eu quis tirar todos eles, porque na nossa vida, pra nós que já somos isso, já nascemos e criamos nisso é ótimo, mas nossa vida tem muita dificuldade.

(Maria Benelli, Circo American)

Alguns circenses reconhecem a importância do estudo para o aprimoramento de sua arte. Percebem que não basta apenas o "dom" de artista, para exercerem bem seu ofício:

Porque nós chegamos a uma conclusão, porque sem estudo também não tem arte. O ator semi-analfabeto é apenas um palhaço, um papagaio. Um ator precisa ter cultura. Foi o que aconteceu ao meu irmão Jacques: era um ator nato, mas sem cultura, a cultura era rudimentar, mas quando ele subia no palco ele resolvia — decorava o texto, então falava só o texto, não era criativo. Fazia com perfeição apesar da pouca cultura, rude mesmo. Porque nós em circo, o senhor sabe, não podemos estudar demais, temos que freqüentar o grupo escolar na maneira que a praça vem chegando. Aqui fazemos o primeiro ano, lá o segundo, assim a nossa luta pela vida de circo.

(Garrafinha, Circo do Carlito)

As crianças circenses, obrigadas pelos pais a trabalhar, enfrentando as dificuldades de falta de vagas nas escolas, não têm outra opção de vida que não seja o circo:

Um dia eu falei: hoje eu não trabalho. Mamãe me deu uma surra! Me rasgou toda a roupa de palhaço, nunca mais até hoje eu falei que não trabalhava. Quer dizer, aquele dia eu trabalhei forçado. Hoje eu trabalho forçado também, porque já enchi disso, viu?

(Garrafinha, Circo do Carlito)

Quando atingem a maioridade vêem-se sem estudo, sem o aprendizado de outra profissão. Então permanecem no circo, obrigados pela atual estrutura de ensino e pelas próprias condições do circo:

Eu pelo jeito vou ficar em circo. Pretendo seguir minha carreira de circo. Igual meu pai. Meu pai morreu no circo. Então vou seguir a vida dele também.

(Tanaka, Circo do Chiquinho)

ENTREVISTADOR: Você gostaria de trabalhar em outro lugar como ator?

EUZÉBIO: Isso daí a gente sempre gosta, né? Eu gostaria. Mas é a oportunidade. A gente não tem estudo, não tive oportunidade.

(Euzébio Gomes Pietro, Circo do Chiquinho)

WILMA: Olha, nós largamo do circo um ano pra ver se a gente deixava, por causa dos estudo dos meninos. Mas nós não conseguimo. Quem é de circo não larga mesmo. Então minha filha está estudando de praça em praça e nós estamos no fundo do circo.

(Wilma de Oliveira, Circo Paulistão)

Os pais seguiram o mesmo caminho, e os que conseguiram enfrentar de maneira satisfatória as dificuldades inerentes à profissão e ao sistema sublimam nos filhos sua frustração no estudo:

Tenho dez filhos, uma falecida e nove vivos. Estudam! Todos estudam! Eles têm idéia de um fazer advocacia, outro medicina e tal, quer dizer, o que o pai não conseguiu às vezes atingir, os filhos estão querendo pender pra esse lado.

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)

ENTREVISTADOR: Se vocês tivessem filhos, gostariam que eles seguissem a carreira circense?

GARRAFINHA: Ah! impreterivelmente! Eu os colocaria na arte. Primeiramente gostaria que ele estudasse, fosse o que eu não pude ser: advogado. Depois, meu filho: venha para o circo, vá para o circo, para o teatro, vai pra isso, porque a arte é que está na alma da gente. Eu, por exemplo, gosto de circo, tenho paixão, sou frustrado por não ter filhos. Essa é a minha frustração. Por não ter um filho pra estudar, pra fazer aquilo que eu queria ser: um advogado e depois ser circense, acompanhar o pai, que era eu, que sou palhaço há cinqüenta anos.

(Garrafinha, Circo do Carlito)

Contatos de trabalho

Há vários modos pelos quais os proprietários de circo arregimentam sua força de trabalho: o primeiro, e menos freqüente, é através da amizade entre o proprietário e o assalariado:

Um dia ele (o proprietário Carlito) precisou de uma dama e foi lá em casa. Ele muito bom, nosso amigo: — A senhora me quebra o galho, vai lá, faz um papelzinho... e coisa e tal, e eu vim fazer "O Céu Uniu Dois Corações", pra ele... de cara! Fazia muitos anos que eu não trabalhava e daí não saí mais, não obstante a minha recusa e aquela coisa toda, e não, que não, e ele não me abandonou mais.

(Lourdes Leal, Circo do Carlito)

E aqui no Carlito eu voltei a trabalhar de ator outra vez, mas já tinha encerrado a carreira. Voltei porque o Carlito é... sabe como é, aquele jeitão dele: "Não, você faz isso hoje, faz isso amanhã..." E eu acabei me entrosando de novo na arte.

(Garrafinha, Circo do Carlito)

A atração que o circo exerce nas pessoas vindas de fora da capital é intensa:

Eu sempre gostava de circo, desde menino. Quando a gente é menino vê o circo e a gente sempre gosta, né? Então o circo passou lá — aquela época era o Santa Isabel. Ele passou lá e eu peguei e acompanhei o circo. Sempre gostei... Deixei a família. Meu pai pegou e vendeu o sítio. Então eu falei: "Ele não vai mais ocupar eu aqui, então eu vou acompanhar o circo". Ele concordou e eu fui.

(Euzébio Gomes Pietro, Circo do Chiquinho)

Outra forma de contato de trabalho é ir diretamente ao circo onde o artista procurado está trabalhando. Essa forma é usada quando o proprietário quer determinado artista, ou então quando ele exerce algum tipo específico de tarefa:

Por exemplo, se a gente precisa de mais artistas, tem que procurar em circo mesmo: — tal circo tem um casal bom... então a gente vai lá, fala com o artista: "Quanto você ganha aqui?" "Ah! eu ganho tanto." "Então se quiser ir lá para o meu circo eu pago tanto." A gente sempre paga um pouquinho a mais que é pra ele ir.

(Chiquinho, Circo do Chiquinho)

Há também uma forma de arregimentação de trabalho que é a mais usada pelos proprietários e artistas, devido à facilidade que apresenta em relação aos outros modos: o artista é procurado num lugar fixo, no centro da cidade, onde todos os circenses se encontram nas tardes de segunda-feira: o Ponto Chic, bar localizado no Largo do Paissandu.

O café dos artistas: Ponto Chic

Ponto Chic

O Ponto Chic existe há cinqüenta e cinco anos e é ainda administrado por seu primeiro dono. Mas somente há cinco ou seis anos, segundo os entrevistados, os circenses ali se reúnem.

O gerente do Ponto Chic, Seu Ari, conta-nos como o bar foi requisitado pelos circenses para ponto de encontro[3]:

---

[3] "Não se sabe ao certo a origem do ponto. Conta-se que a tradição foi iniciada por volta dos anos 30, quando membros da tradicional família circense Queirolo, os palhaços Piolim, Chicharrão e Arrelia, que também eram donos dos circos em que trabalhavam, passaram a freqüentar o bar. Junto com eles chegaram as propostas de trabalho e as notícias dos circos que estavam em viagem." (**O Estado de S. Paulo**, 3/2/77)

Eles nos pediram um salão que nós tínhamos anexo ao Ponto Chic, para utilizar somente nas segundas-feiras. Então nós colocamos lá à disposição deles mesas, cadeiras, garçons e tal, mas eles não foram suficientes para isso [4]. Eles queriam estar aqui também... tomar conta de tudo. No fim de algum tempo, nós vimos que eles estavam era fazendo bagunça, porque a maioria deles são bagunceiros mesmo. Agora, não. Agora nós começamos a ficar com dó deles, já são amigos da gente, não tem problema. Mas quando nós vimos que era pra fazer bagunça, nós fechávamos às segundas-feiras, só abríamos à tarde. Mas aí vimos que não estávamos prejudicando eles. Estávamos prejudicando a casa, por causa dos fregueses cotidianos. Então nós deixamos aberto e... estamos aí com eles, não tem problema.

(Aristides, gerente do Ponto Chic)

Os proprietários de circo procuram bastante os cantores sertanejos da chamada música jovem, que trabalham por cachê. Mas são procurados também os artistas assalariados que, com suas famílias, são contratados pela companhia:

Olha aqui, a gente vem a fim de contratar um **show**, arrumar um casal. A gente quer mandar outro embora, então vem aqui. Arranja... aqui é o nosso ponto de comunicação com os artistas, empresários, donos de circos, afinal de contas, aqui a gente resolve todos os problemas que cabe ao meio circense. A maioria das vezes a gente vem aqui para acertar **show** pra semana — pra outra semana — aqui é o ponto. Não tem outro lugar. Mesmo que o empresário tenha um telefone, ele faz questão que a gente venha segunda-feira pra pegar as propagandas.

(Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

É bem informal esse encontro às segundas-feiras à tarde. Empresários, artistas, proprietários ficam conversando em frente ao bar, indo de uma "rodinha" para outra, falando dos assuntos da semana. Alguns entram e sentam-se às mesas para beber, comer, conversar e relaxar, após uma semana de trabalho. Esse **relax** só se dá depois de ter sido feito o contato com os artistas porque, antes de tudo, o Ponto Chic é o local onde se encontra mão-de-obra disponível. Ita, proprietária do Circo Arco-Íris, e seu Ari contam como é realizado esse contato entre patrão e assalariado:

Por exemplo: um artista, ele vem lá do Paraná, ele chega aqui e informa: "Quem é que está precisando de um artista? (faço arame, no caso...)" Então ele pergunta pra mim, pra outro, a gente informa, então ele vai ao dono do circo que precisa dele e imediatamente está contratado. Ele pergunta pra qualquer um e indica: "Olha, aquele lá é dono de circo..." Então aquilo se transforma numa... é um rodízio de negócio e há uma união muito grande entre nós; como há dificuldade há união, muito bacana.

(Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Aqui no Ponto Chic — somente às segundas-feiras à tarde — eles tomam a sua cerveja, eles se reúnem com os amigos, porque todos eles é uma classe, eles são muito unidos, entende? Batem papo, eles, por exemplo, fazem contrato com um artista por três semanas, às vezes por uma semana só. Eles estão chateados, estão

---

4. Ari expressou-se obscuramente: na verdade o que ele quer dizer é que todas as facilidades colocadas ao alcance dos circenses não lhes bastaram.

enjoados com aquele, que o serviço não foi bem e tal. Ele transfere aquele artista pra outro circo, e o outro artista de circo manda um outro artista pra eles, entende? Quer dizer que eles se revezam.

(Aristides, gerente do Ponto Chic)

Carvalhinho. Ponto Chic

Artistas no Ponto Chic

Por ser o local de encontro dos artistas circenses, o Ponto Chic se transforma num local de comunicação, de troca de informação, de contatos, de amizade entre eles. Alguns se queixam e nem o freqüentam, pois alegam que há muita "fofoca", prejudicando, dessa forma, o trabalho:

Tem o café dos artistas... Eu gosto de ir muito pouco lá, que ali é o ponto das fofocas... muitas mentiras. Então eu não gosto: "Não, essa semana fizemos 5 milhões tal dia, depois fizemos 3 milhões..." "Vamos tomar café?" Vamos. Então naquele ponto o camarada fica amarrado, porque está sem dinheiro. Ali é o ponto das mentiras.

(Joanito, Circo do Chiquinho)

Outros têm opiniões diferentes. Encaram o bar como o único meio que lhes proporciona encontros, contatos para trabalho e amizade:

Eu chego aqui, por exemplo, vejo uma amiga, então quando eu chego eu vou dizer pra ela: "Olha, eu encontrei fulana..." Eu acho que isso não é fofoca, está comunicando, aqui se comunica. Fofoca, não.

(Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Mas tanto os artistas como o dono e o gerente do Ponto Chic demoraram a se ajustar em relação ao ponto de encontro. Os artistas queixam-se de que são maltratados pelos donos dos bares, que os obrigam a consumir, e que são segregados por preconceito de classe da parte daqueles:

Os donos do bar maltrata o povo que fica ali na porta. Eles falam: "Sai da porta..." Quer dizer que os artistas são maltratados pelos donos do bar. Têm que ficar ali tomando guaraná, gastando, senão não fica mesmo.

(Fátima de Carvalho, Circo do Chiquinho)

O nosso amigo aqui do 518 (bar ao lado do Ponto Chic) esse aí, menina, sabe o que ele fez com a gente? ou fazia? Ele fechava o bar, depois ele deixava meia folha aberta e jogava água nas pessoas, ele espezinhou a classe artística, olha, espezinhou mesmo, chamava a polícia pra prender todo mundo. Ele telefona pra polícia, pra polícia vir e levar e levava injustamente — quatro, cinco — chegava lá, soltava, porque não era... gente à-toa!"

(Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Coutinho e Cidinha. Ponto Chic.

E o gerente do Ponto Chic rebate prontamente as queixas dos circenses:

Ah! consomem pouco, mas... não tem problema, não, tudo bem. Deixa que eles vivam a vida deles, nós vivemos a nossa... se fosse todos os dias nós não agüentaríamos, é claro! O dono do Ponto Chic é uma pessoa de idade, ele tem muita dó também, entende? Não tem problema... a maioria deles, às vezes, até uma cerveja esquece de pagar... mas nós deixamos, não tem problema, tá tudo bem...

(Aristides, gerente do Ponto Chic)

Seu Ari não deixa, entretanto, de especificar um dos tipos de inconveniência a que se vê sujeito por parte dos artistas:

A bagunça deles é como você viu. Se eles não têm as cadeiras pra sentar, eles sentam nas mesas, entende? E pra educar esse pessoal é muito sacrificado, não é brincadeira, entende? Mas conseguimos educá-los, porque são gente humilde, são gente que não teve escola.

O Ponto Chic, como os outros bares da redondeza, suporta o circense, apenas tolerando essa freguesia de baixo poder aquisitivo que se vê caminhando cada vez mais para a marginalidade.

Divisão de trabalho

Podemos perceber duas funções nítidas na divisão de trabalho no circo:

a primeira corresponde ao nível braçal — é o "peludo"[5]. A segunda corresponde ao nível artístico, criando e realizando os cenários, a iluminação, a sonoplastia e o trabalho de interpretação. Muitas vezes as funções de "peludo" e de artista são desempenhadas pelas mesmas pessoas, geralmente pelos próprios artistas. A contratação do "peludo" está intrinsecamente ligada às condições econômicas dos circos.

Encontramos aqui uma estrutura do tipo comunitário, que aparece a partir da condição econômica dos proprietários dos circos.

Os empregados geralmente são requisitados na praça onde o circo se instala. Geralmente são pessoas sem trabalho, normalmente meninos que rondam o circo, aceitando trabalhar por uma temporada.

Eu sou ator, sou empresário. A gente arruma tudo no circo. Sou empresário, empregado. Falta empregado, a gente vai fazer a limpeza. Não tem problema nenhum. (Marco Antônio Semioni, Pingolim, Circo Paulistão)

Marco Antônio Semioni (Pingolim), Roberto Carvalho, Wilma de Oliveira e Mr. Jones

Eu e o Pingolim e a companhia. Todo mundo aqui... tudo é artista... quando é hora de desmontagem do circo, todo mundo é "peludo", que nem a turma fala: "peludo" de circo. Pega na cavadeira e manda vê.

(Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Não encontramos, portanto, a mesma divisão rígida de trabalho que existe no processo de criação artística das companhias de teatro comercial. O proprietário também participa do trabalho, na medida em que, com sua família, atua no espetáculo. É uma estrutura onde há acumulação de vários papéis por seus membros: o proprietário é de um lado, o produtor do espetáculo. Do outro, é o artista; os artistas são ao mesmo tempo atores, cantores, cenógrafos, acrobatas, sonoplastas, etc. A frase mais freqüentemente encontrada foi: "de tudo faço um pouco":

---

[5] "Peludo" designa, na gíria circense, aquele que monta e desmonta o circo, cuida da limpeza geral, etc.

> De tudo faço um pouco, de tudo faço um pouco... Sabe, não tem distinção. Qualquer tipo de trabalho que me dê eu faço.
>
> (Demétrio, Circo do Chiquinho)

> Acrobata, trapezista, cômico tanto em peças como em chanchadas, um pouquinho de tudo. Fora de cena eu faço propagandas, a bem dizer sou um dos bons locutores aqui dentro e nessa parte comercial eu deito e rolo. Ajudo na montagem e desmontagem do circo — depende do aperto — conforme os empregados que tem: se tem poucos a gente pega todo mundo mesmo e não tem erro.
>
> (Mariovaldo Benelli, Circo American)

O circo é caracterizado pela organização familiar: famílias diferentes, morando no mesmo local de trabalho e vendendo sua arte em troca de um salário semanal. Sistema este que dá segurança a seus membros, onde existe uma tênue relação de concorrência. Há circos onde encontramos somente uma família artista, vendendo sua força de trabalho. Os pais, que detêm os meios de produção, pagam salário instável a seus filhos, genros e noras, de acordo com o lucro da companhia:

> Então cada filho meu eu pago — quando pode e quando dá — quer dizer que eles recebem quatrocentos contos por semana. Mas se é um mau tempo, uma praça ruim, então também dá o que a gente pode. Come e bebe tudo junto, são meus filhos, meus netos, não tem problema.
>
> (Maria Benelli, Circo American)

O cotidiano do artista

As horas de trabalho do artista estão em relação direta com as funções desempenhadas: as crianças, que só trabalham à noite, ou matinê, têm o dia inteiro para estudar, quando conseguem vaga, ou então para brincar:

> ENTREVISTADOR: Você não fica cansada? Não tem sono à noite, na hora do espetáculo?
>
> REGINA: Depois do espetáculo a gente dorme. De dia a gente dorme até a hora que a gente quiser.
>
> (Regina, Circo Paulistão)

Os proprietários e suas famílias trabalham durante o dia, fazendo divulgação, procurando terrenos, indo à Light, fazendo alguns reparos no circo, etc.

Os artistas que não participam do processo da produção têm o dia livre para treinar seus números, ensaiar suas peças — o que raramente acontece — ou então, divertir-se:

Cinema eles vêem de dia. Tem muitos que vêm pro centro só para assistir cinema. Porque o horário deles trabalhar é à noite só. Então de dia dá tempo.

(Chiquinho, Circo do Chiquinho)

Hoje
Luiz Carlos Clay
A Pistoleira
A Caminho do Inferno
Hoje Galã do Prog. Silvio Santos Luiz Carlos
Hoje = Canal 5 Ele Luiz Carlos Clay Galã do Prog. Silvio Santos
Zelão
Sulino e Marrueiro

Circo Paulistão.

Oficialmente, o artista circense tem um dia de folga na semana: a segunda-feira. No entanto, quando há mudança do circo para outra praça, enquanto é realizada sua montagem, os artistas folgam somente quando os circos podem contratar empregados para auxiliá-los:

Geralmente nós temos um dia da semana que é pra diversão nossa. Quando nós descansamos na segunda-feira, trabalhamos na sexta-feira. Sempre tem um dia da semana pra descanso dos artistas, pra ter um pouco de... higiene mental também, um pouquinho pra recuperar o trabalho da gente né? A gente vai pescá, vai ao cinema, vai assim a um futebol...

(Mário Benelli, Circo American)

A gente às vezes fala assim: — Bem, agora a semana que vem tem mudança, nós vamos descansar... mas acontece que sempre na mudança tem uma pecinha, que a gente tá cansado de conhecer. Mas a gente tem curiosidade de ir lá ver os outros trabalharem. E gosta. E a gente acha graça. É como qualquer espectador, põe defeito, elogia. Tem pessoas que elogiam o artista: "Ih! ele foi bem, hein?" "Ih! mas fulano também foi mal, hein?" que nem vizinha que gosta de falar mal da vida dos outros. No circo existe essas coisas também.

(Fátima de Carvalho, Circo do Chiquinho)

Essa folga semanal quase nunca é respeitada. O empregado é obrigado a entrar em acordo com o proprietário, quando a chuva, o frio, ou o baixo poder aquisitivo da população interferem no lucro da companhia. Dessa forma, trabalham no único dia destinado a seu lazer:

> Nessa segunda agora tem espetáculo. Aqui inclusive. Em Perus todas as segundas-feiras foi folga. Mas aqui nós pegamo muita chuva, o que atrapalhou um pouco. Então os artistas são meio compreensivos e a gente estava com uma despesa louca pra reforçar o circo todo. Então nós trabalhamos na segunda. Mas normalmente nas segundas-feiras é folga.
>
> (Marco Antônio, Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

> Varia a folga. Alguns dá de segunda-feira, outros acha que quarta é melhor. Então varia a folga. Nóis não tem folga. Nóis trabalha todo o dia. Agora só sexta-feira é nossa folga. Sexta-feira santa.
>
> (Chiquinho, Circo do Chiquinho)

Além do proprietário intervir no dia de descanso do funcionário, a sua folga se torna cada vez menos freqüente, na medida em que às segundas-feiras os artistas se reúnem no Ponto Chic, para realizarem negócios:

> E como a gente não passeia — a gente não tem feriado, não tem domingo, nada — então segunda-feira, nosso dia de folga, a gente vem aqui no Ponto Chic contar as vitórias ou as misérias da semana, né?
>
> (Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Ita, proprietária do Circo Arco-Íris, nos dá uma idéia mais clara das dificuldades que os artistas de circo enfrentam por não gozarem de um dos direitos inalienáveis do trabalhador: seu dia de folga:

> Diversão não temos. Não temos porque, olha, sábado nós trabalhamos, domingo nós trabalhamos, matinê e noite; e feriado se tem, no caso, nós também temos que trabalhar. Então circo é uma prisão. Gente de circo, eu digo sempre, é enterrado vivo, vive para o circo. Se ele é empregado não tem condição de sair ou não tem condição de tempo, devido o trabalho ou monetariamente, né? Então ele é... cativo! Eu, como dona, eu também não posso sair, porque eu tenho que estar lá no negócio — é uma prisão. Mas... é bacana, divertido, eu gosto. Não sou de família circense, mas eu gosto, sou feliz...
>
> (Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Circo e tevê

O advento da televisão e, mais tarde, a facilidade de aquisição de aparelhos de tevê aumentaram a procura do produto e abalaram as outras formas de divertimento anteriormente procuradas. O circo foi o que mais se ressentiu, segundo os entrevistados, devido a sua frágil estrutura econômica:

> Eles nem se queixam mais da concorrência da televisão, porque é realidade. Eles se queixavam antigamente, hoje nem se queixam mais, porque cada vez mais eles estão mais pobres, entende?
>
> (Aristides, gerente do Ponto Chic)

O circo tenta, na medida do possível, vencer essa concorrência desleal, aprimorando suas atrações:

Hoje em dia no espetáculo de circo a gente tem que bolar ele assim, muito bem bolado... bonito... devido à televisão, porque se a gente não fizer um espetáculo bonito, a televisão também já mata a gente, quer dizer que o povo já fica mais na televisão.

ENTREVISTADOR: Quer dizer que a televisão elevou o padrão?

É, levantou. A televisão levantou. E caiu a parte circense, mas agora a parte circense está levantando mais. Eles estão bolando uma coisa diferente e tal e o povo assiste ao vivo e prefere mais o circo que a televisão.

(Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

A maioria dos artistas circenses tem opinião curiosa a respeito desse confronto do industrial/artesanal. É opinião geral que a televisão, quando apareceu, restringiu bastante o público circense. Fato difícil de ser explicado, já que a faixa econômica da população a que o circo se dirige possui baixo poder aquisitivo, não tendo acesso à compra do aparelho na época do seu aparecimento. Só mais tarde foi instaurada uma política de crédito, que veio facilitar a aquisição. Mas depois, cansado do novo brinquedo, o público volta a sua antiga forma de diversão:

No começo, a televisão influenciou, sim. Agora já não tanto, porque o público tem uma facilidade pra se habituar com as coisas, que é uma coisa incrível. No começo a televisão amarrou um pouco, mas é como eu lhe digo, essa neurose em que vive o povo, eles não querem mais ficar presos dentro de casa, porque preso já ficam no serviço, né? Então eu acho que é isso. Ela já não está prendendo mais como prendia no começo, que era novidade. Como tudo cansa, tudo se habitua, tudo enjoa, não é?

(Lourdes Leal, Circo do Carlito)

Mas teve circo que pereceu muito com a televisão, mas agora não, parece que normalizou o povo, acho que cansou um pouco, né? A televisão cansa um pouco a vista, então eles vêm um pouquinho no circo.

(Maria Benelli, Circo American)

A novela, na opinião de dois proprietários, também foi um dos fatores que contribuiu para o novo afluxo de espectadores, visto que a televisão despertou o sentido de ver o espetáculo — o drama — aspecto fundamental no circo-teatro:

Oito anos pra cá melhorou muito pra circo devido às novelas. As novelas ajudaram muito o circo, porque quando surgiu a televisão no Brasil, o circo foi muito prejudicado. Então era novidade, todo mundo queria ver TV e no circo não sobrava público. Depois começou a aparecer as novelas: pro circo-teatro ficou ótimo, porque o que se apresenta em capítulos, durante cinco ou seis meses, nós apresentamos em duas horas. Só que, claro, lá tem recursos que nós não temos aqui. Mas o teatro que nós apresentamos é válido também: em duas horas nós apresentamos tudo. Não precisa continuidade noutro dia. Então a novela em TV ajudou muito o circo-teatro.

(Carlito, Circo do Carlito)

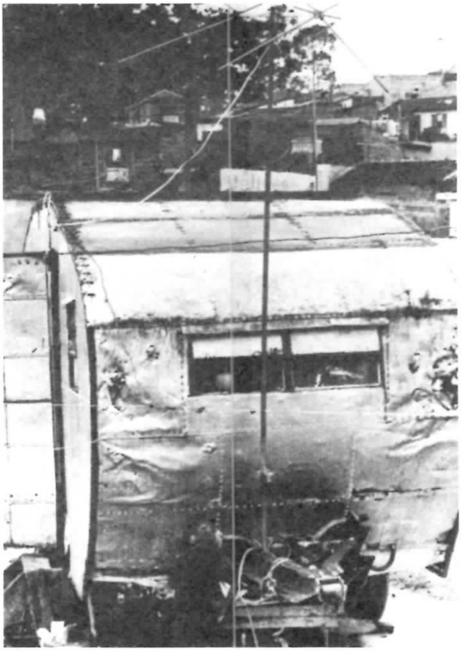
A televisão, para os circos de picadeiro, só de palhaçadas, abateu um pouquinho. Mas para o circo-teatro ajudou bastante. Ajudou bastante porque o povo assiste a novela e vem ver um drama que equivale às novelas. Então evoluiu pra nós. Estava morto o circo... depois que começou a surgir as novelas, a televisão, começou a levantar o circo novamente, circo-teatro começou a levantar novamente.

(Mário Benelli, Circo American)

Pressionado pelos meios de comunicação de massa — cinema e televisão — o circo foi obrigado a modificar seu espetáculo para sobreviver. Os números de picadeiro diminuíram, dando lugar ao teatro, aos **shows** de música e à luta livre. Foi modificado, inclusive, o horário das apresentações: de 8:45h, para as 9:15h, possibilitando ao público terminar de assistir à novela:

> A única coisa que tem atrapalhado um pouco é os horários de certas novelas, que acabam às nove horas. A gente antigamente tinha o horário de começar o espetáculo: quinze para as nove é o horário de tradição dos circos. Nós já começamos às nove, que é pra dar tempo da pessoa terminar a novela e sair correndo pro circo.
> Nessa vila, que eu cito sempre, Iguatemi, era cinco pras nove e você não via ninguém dentro do circo. A gente baixava a cabeça e falava: "Hoje é dia que vamos embora, vamos dormir mais cedo. . ." Mas quando era nove, a gente olhava pra baixo e via aquela fila de senhoras puxando crianças, correndo. Quando era nove e cinco o circo estava lotado.
>
> (Joanito, Circo do Chiquinho)
>
> Quando tem uma novela assim, que é muito assistida, então a gente inicia o espetáculo um pouquinho mais tarde. Espera terminar a novela e começa e dá para pegar sempre uma boa casa.
>
> (Marco Antônio, Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

O Circo Paulistão no Jardim Campanário



Trailer. Circo Paulistão.

É opinião geral que o número de circos aumentou. Mas isto é apenas uma hipótese otimista, pois não existem dados que a confirmem. Chiquinho diz que não pode calcular o número de circos novos, "porque circo, sabe, tem vinte aqui, dali uma semana, já não tem nenhum, já saíram tudo". E Marco Antônio, do Circo Bandeirantes, coloca-nos outro aspecto do problema, ao apontar as dificuldades dos novos pequenos proprietários, que depois de um curto período, esmagados pela concorrência, são obrigados a vender o circo, voltando à antiga condição de empregados:

ENTREVISTADOR: Você acha que o número de circo está aumentando ou diminuindo?
M.A.: Está aumentando, mas aumentando desordenadamente, sabe? Então, no caso, muitos artistas hoje em dia eles saem de um circo pra montar um circo também. Mas ele monta um circo muito pequeno, que não oferece condição, porque tudo, no caso, é a qualidade, pra família passar por ali e o circo ser bom, né, e entrar. Então ele monta aquele circo pequeno e começa a ir mal, começa a ir bem mal, ele desiste e volta novamente a ser contratado. Então normalmente o que acontece é isso: o artista sai, monta um circo, vende e volta para ser contratado.

(Marco Antônio, Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

Vocação

Apesar de todos os problemas que são obrigados a enfrentar — habitação precária, impossibilidade de estudo, baixa remuneração, sujeição a um regime de trabalho em que dificilmente há folga e completo desamparo das instituições governamentais —, o artista circense se vê, por outro lado, recompensado pelo fato de poder exercer sua arte, obtendo dessa maneira uma satisfação pessoal no trabalho:

Eu gosto de teatro, por isso estou com o Carlito ainda. É que eu gosto de fazer aquilo que está na minha alma.

(Garrafinha, Circo do Carlito)

Encontramos, inclusive, artistas que, exercendo outro trabalho que lhes garante a subsistência, não são remunerados por sua arte, exercendo-a por simples prazer:

ENTREVISTADOR: Então quer dizer que no circo você faz um cachezinho a mais?

EUZÉBIO: Não, a gente vem só passear, não tem problema.

ENTREVISTADOR: Você faz o trabalho por amizade e não por dinheiro?

EUZÉBIO: Mais pelo esporte, né? A gente gosta, a gente vem sempre aqui, a gente já gosta de trabalhar então vem um e fala: "Ô, tem um papel pra você aí trabalhar".

(Euzébio Gomes Pietro, Circo do Chiquinho)

Aprendendo com os pais, com os proprietários de circo ou mesmo através dos meios de comunicação de massa, o trabalho do artista circense é desenvolvido sem método, aleatoriamente, o que não impede de encontrarmos talento e qualidade em sua obra:

Meu filho vai nascer agora, vai nascer no palco mesmo, com lona velha ou sem lona.

Minha mulher já tá de cinco meses e esse vai ser de circo, porque eu vou quebrar a perna dele todinha pra ser trapezista.

(Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Compor, vocês devem saber que não é a gente querer, é dom. Então eu já tenho esse dom, não é, desde pequeno. O Tinoco ele já não tem esse dom de escrever, não é? Então eu escrevo, arrumo a música, e ele então dá o último retoque, como se diz.

(...) Ah! isso já é de natureza, já é por... Já acho que é dom, que a pessoa já nasce, porque eu com o Tinoco nós de idade... eu, por exemplo, tinha dez anos e nós cantava assim, fazia direitinho, mas sem saber. Um fazia a primeira, outro a segunda voz.

(Tonico, da dupla Tonico e Tinoco, Circo do Chiquinho)

O relacionamento da equipe de trabalho — troca de experiências, estímulo e segurança, advindos do respeito entre eles, também é um dos fatores de desenvolvimento da arte circense:

E gosto de estar com o Carlito, desde o dia em que ele ser sempre o que ele é: o Carlito. Não ofender a família dos Martins. Um dia que ele levar essa vida sempre me tratando do jeito que está me tratando eu vou continuando no circo, senão paro outra vez de circo e não volto mais.

(Garrafinha, Circo do Carlito)

ENTREVISTADOR: Você contracena muito com os irmãos, não é? Como é essa ligação?

MARIOVALDO: É que a gente tá mais ambientado, entende? Mas sempre aparece pessoa que tem mais vontade, que vai bem também, que a gente se apega e trabalha direitinho. A mesma coisa, talvez melhor. Esse é o ramo artístico.

(Mariovaldo Benelli, Circo American)

O artista circense reconhece, mesmo intuitivamente, o que é esse "dom" de algumas pessoas para a arte. Quando alguém não se adapta a determinado papel e não demonstra nenhuma inclinação para a arte, se a situação econômica da família permite, não é obrigado a trabalhar:

Ela é doméstica mesmo. Não depende nada do circo. Não tem vocação pra nada. Então, por esse motivo não ponho ela pra trabalhá. Não gosta, então não vamos forçar a natureza. Não adianta subir aqui em cima e não saber representá. A gente já que tem um pouco de costume com os dramas, a gente representa, mas é meio forçado, às vezes agrada, às vezes não agrada...

(Demétrio, Circo do Chiquinho)

Não é todo mundo que tem a capacidade de trabalhar em teatro. Tem as pessoa escolhida no circo, que fala melhor. Tem uns que já não servem, a gente tem que escolher os que têm mais gabarito, que fala melhor, têm a voz mais bonita, fale alto.

(Mr. Jones, Circo Paulistão)

Mas aquele que se sente "bastante artista" vê-se frustrado, porque aspira a uma ascensão artística e social em outros meios onde possa exercer sua arte. Mas devido a sua própria condição marginal, à concorrência do mercado e à estrutura interna do circo, vê-se impossibilitado de trabalhar no complexo industrial dos meios de comunicação de massa:

Olha, atriz de televisão não vou dizer, mas uma ponta! Eu não sou gananciosa, uma ponta. Uma pontinha qualquer pra mim numa novela, numa coisa qualquer eu aceitaria de coração. Agora, se eu encontrasse uma pessoa que me desse uma mãozinha, é aquele negócio, a gente precisa de um empurrão, encontrando um que empurra, né? Uma chancezinha, a gente então tem... a probabilidade, né?

(Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Eu sou frustrada, porque eu queria ir mais além, não que eu não goste de circo — eu gosto de circo — gosto de teatro. Eu tive oportunidades boas aqui em São Paulo, mas eu sou frustrada.

(Lourdes Leal, Circo do Carlito)

Frustrados ou não, os artistas circenses continuam lutando, tentando sobreviver, apesar das péssimas condições de trabalho. Agarram-se àquilo em que acreditam e que lhes traz satisfação, mesmo que momentânea: sua arte:

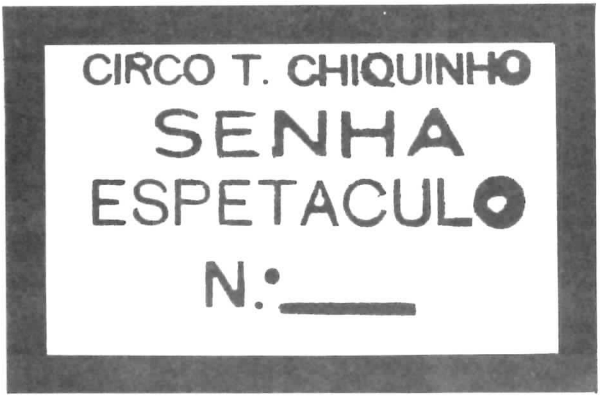
> Nem deixo ninguém desanimá, porque eu acho que circo é isso. Porque acho que enchente, trovoada, falta de dinheiro, nada disso é problema, um artista não pode se deixá vencer, não é?
>
> (Lourdes Leal, Circo do Carlito)
>
> Apesar de tudo, a gente gosta de circo. Sofre daqui, sofre dali, ganha daqui, cai dali, a gente não larga.
>
> (Pingolim, Circo Paulistão)
>
> Olha, o pessoal de circo eles morrem dentro do circo, viu? Eles preferem morrer dentro do circo e ficar encostado numa cadeirinha balançando. Eles pode ficar velho, não fazer nada, mas ele está aqui na cadeirinha, olhando o circo dele, balançando, olhando o cirquinho velho dele. Existe aquele ditado: "quem bebe água dentro do circo, fica acostumado, sempre quer voltar".
>
> (Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Circo e governo

Os circos necessitam de dois alvarás para poderem funcionar: um anual, expedido pelo Departamento de Diversões Públicas, e outro expedido pela Junta Comercial, mediante atestado de antecedentes. De posse desses dois documentos, o proprietário está legalmente apto a trabalhar com seu circo.

A censura raramente interfere nos espetáculos e, quando o faz, visa o aspecto moral das representações. Mas, na realidade, ela demonstra ser supérflua, na medida em que as peças são extremamente conservadoras e não ferem a moral instituída:

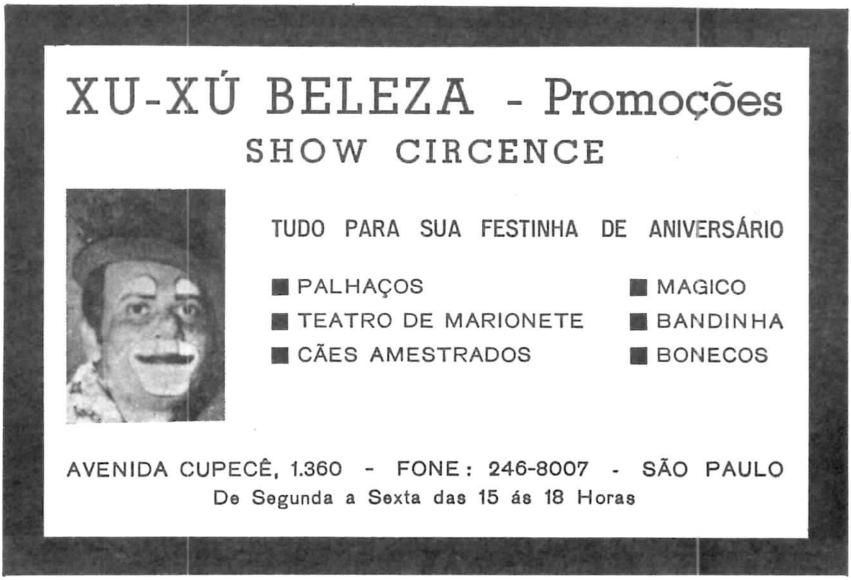
SENHA,



CIRCO T. CHIQUINHO
SENHA
ESPETACULO
N.:____

O espetáculo do circo é na base da família, então nós não permitimos pornografia demasiada. Se a gente abusar da pornografia é ruim pra gente também, porque o povo já afasta do circo. Se a gente usar da pornografia essas pessoas não vão deixar os filhos, as filhas virem ao circo.

(Joanito, Circo do Chiquinho)



XU-XÚ BELEZA - Promoções

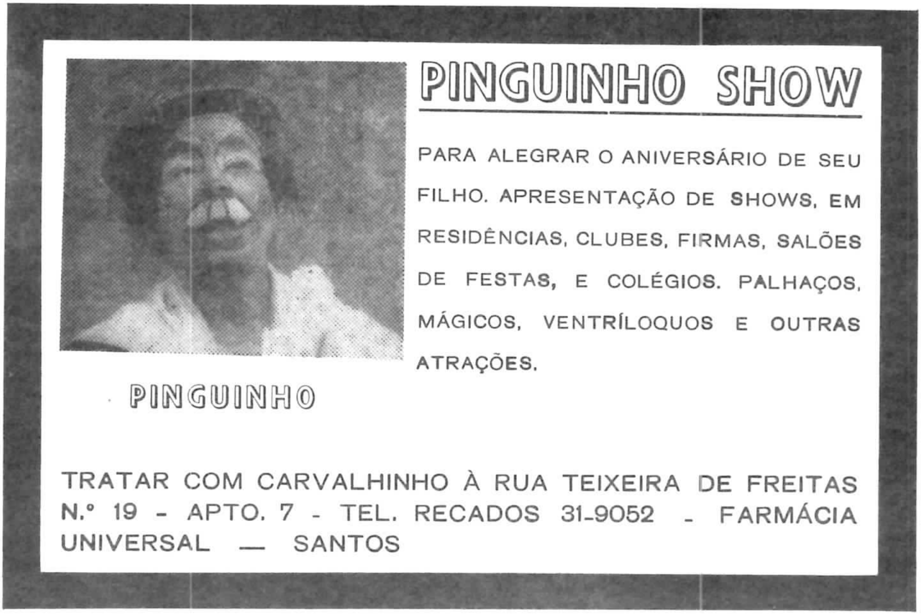
SHOW CIRCENCE

TUDO PARA SUA FESTINHA DE ANIVERSÁRIO

■ PALHAÇOS ■ MAGICO
■ TEATRO DE MARIONETE ■ BANDINHA
■ CÃES AMESTRADOS ■ BONECOS

AVENIDA CUPECÊ, 1.360 - FONE: 246-8007 - SÃO PAULO
De Segunda a Sexta das 15 ás 18 Horas

CARTÕEZINHOS,



PINGUINHO SHOW

PARA ALEGRAR O ANIVERSÁRIO DE SEU FILHO. APRESENTAÇÃO DE SHOWS, EM RESIDÊNCIAS, CLUBES, FIRMAS, SALÕES DE FESTAS, E COLÉGIOS. PALHAÇOS, MÁGICOS, VENTRÍLOQUOS E OUTRAS ATRAÇÕES.

PINGUINHO

TRATAR COM CARVALHINHO À RUA TEIXEIRA DE FREITAS N.° 19 - APTO. 7 - TEL. RECADOS 31-9052 - FARMÁCIA UNIVERSAL — SANTOS

Os circos anteriormente recebiam uma subvenção anual. Esta foi sustada (não se conseguiram apurar as verdadeiras razões), deixando os circenses à mercê de sua própria sorte [6]:

> Atualmente o circo não recebe nada do governo. Não tem aquela ajuda que o circo precisa. Não tem apoio. A última ajuda foi de cinco mil por ano. É anual: circo médio, cinco — circo pequeno, três (que é esse aqui) e o circo, o circo crasse "A", oito, mil, que é os grandão.
>
> (Pingolim, Circo Paulistão)

O empresário fazia um requerimento e dava entrada nos papéis para a obtenção de verba:

> A gente entra com a papelada na Secretaria de Turismo, então eles vêem o programa. Nós somos obrigados a dar um espetáculo supercircense. Então não pode ter violeiro, não pode ter **show** — só números. Nós somos obrigados a dar doze números circenses. Por exemplo: cachorro, macaco, salto, bola, equilíbrio, arame, magia, palhaço, corda, escada. São números circenses. Dá esses doze números no bairro em que está. A gente vai na delegacia pegar o alvará e nesse espetáculo vai o policiamento para confirmar legalmente que no espetáculo ocorreu os doze números. Esse espetáculo é gratuito. E o boletim que é feito pra Secretaria é aprovado. Distribui o convite e o circo lota. São duas horas de espetáculo, doze números de graça. E no boletim explica: "É oferecido pelo Governo do Estado de São Paulo". É bacana. E depois, então quando chega o dia, o circo vai lá e recebe aquela importância do governo.
>
> (Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-íris)

O artista circense, com contrato verbal, sem sindicalização, vê-se privado dos seus direitos de trabalhador: não tem aposentadoria, assistência médica, dentária, hospitalar, fundo de garantia, etc. Alguns artistas se inscrevem no INPS como autônomos, na tentativa de obter alguma garantia profissional, mas os atravancamentos burocráticos desanimam muitos:

> Eu creio que estou encerrando minha carreira de artista, porque chega um ponto em que o artista vai criando uma desilusão, porque nós nem reconhecidos somos como elementos de uma sociedade. Somos marginalizados. Se queremos nos filiar ao INPS, temos que nos filiar forçados: ou se filia como motorista — eu sou filiado como artista circense, mas fiz força pra isso. Então nós precisávamos não ser marginalizados. É simplesmente que eu sinto isso da minha arte, de terminar assim, sem ver ser reconhecido pelo governo, que nós somos gente e nós merecemos ter um apoio da sociedade: ter uma aposentadoria e se temos hoje... mas hoje, estamos lá de engraçadinho — no INPS, porque eles abriram lá um parênteses pro pessoal de circo. É só nisso que me sinto frustrado, mas eu gosto da arte.
>
> (Garrafinha, Circo do Carlito)

---

[6] Em julho de 1976 foi rearticulada a Comissão de Circos, Circos-Teatros e Pavilhões, do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, que distribui atualmente a subvenção aos circos. Para se obter essa verba anual é necessário ser proprietário de circo, possuir os dois alvarás e os comprovantes da inscrição dos artistas no Departamento de Diversões Públicas. Além disso, o circo é obrigado a dar um espetáculo como contraprestação de serviços. A Prefeitura, se for no interior do Estado, ou a Delegacia Regional, se for na capital, dão um comprovante para obtenção da verba.

> Não. Nada, nada. Seguro. Nada. Se a gente se machucar, cair ou é sarar normalmente, ou fazer massaginha, ou comprar remédio na farmácia, ou socorrer em Pronto Socorro, não é? Ah! aí é uma nota! Aí é mais caro pra gente. Então ele tem que tomar muito cuidado pra não cair, pra fazer o número e não cair e quebrar a perna. Pra não prejudicar ele, e se prejudicar ele nós não temo condição de gastar um milhão de cruzeiro em curativo, num agessamento.
>
> (Roberto de Carvalho, Circo Paulistão)

Marginalizados pelo governo, sem nenhum apoio legal, os artistas vêem-se igualmente marginalizados pela população, como um grupo sem qualificação moral:

> O nosso conceito... então a nossa turminha é unida, mas para os olhos do público nós somos gentinha; pelo contrário, nós não somos, é gente que trabalha, que sofre, que ganha pouco.
>
> (Etelvina Galvão, Ita. Circo Arco-Íris)
>
> Eu quero continuar trabalhando no circo, eu gosto. Quero morrer aqui dentro. Eu nasci e quero morrer aqui. A vida de circo é boa, mas tem horas que a gente come filé, come um monte de coisas. Mas tem horas que a gente come abóbora, mandioca e não tá nem aí, sabe? A gente sofre bastante que... o povo, a bem dizer, não gosta, sabe? Eles não gostam mesmo de gente de circo — assim eu acho, né?
>
> (Jandira Benelli, Circo American)

Esquecidos pelos poderes públicos e muitas vezes desacreditados pela população, os artistas circenses, numa tentativa de sobrevivência, unem-se, apoiando-se mutuamente:

> Uma turma unida é... sofremos juntos, então é aquele negócio: tem dono de circo grande, eu tenho um pequeno, aquele tem um pior ainda, somos amigos. Nós nos consideramos todos iguais, é muito bacana. Há muita igualdade no ambiente. Agora, é lógico existe aqueles... aventureiros, né? Inclusive meninas que não é daqui, não é nada, vem apenas pra... estragar o ambiente. São de outro setor e acham que aqui têm campo. Mas pelo contrário, em circo, esse tipo de menina não forma, que nós temos dentro do circo elementos que produz.
>
> (Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Mas essa união não vai muito além do plano emocional, visto que na prática ela não ocorre. Não constatamos nenhum movimento efetivo de luta por seus direitos. Por exemplo, quanto à questão da distribuição da verba estatal, dada antigamente, os artistas têm opiniões isoladas e divergentes:

José Martins Leal (Garrafinha) e Cássio Roberto Martins

O circo pequeno geralmente recebe um milhão, dois, três milhões; agora, os circos grandes recebem mais, porque têm mais despesas. Então têm que receber mais.

(Waldemar Nunes, ex-proprietário de circo)

Agora essa verba, a única coisa que eu acho, que essa verba deveria ser em partes iguais. Por que o rico deve ganhar mais que o pobre[7]?

(Etelvina Galvão, Ita, Circo Arco-Íris)

Essas opiniões que não chegam a criar grupos dissidentes e de luta, corroboram, assim, a idéia de uma classe circense desunida e sem força para criar um órgão que defenda seus direitos.

---

7. A Comissão de Circo, Circos-Teatros e Pavilhões fornece atualmente a mesma quantia para todos os circos.

CIRCO/ESTRUTURA EMPRESARIAL

Ao contrário do que ocorre na maior parte das empresas teatrais, o empresário circense se confunde sempre com a figura do proprietário do circo. Ele é o dono da estrutura material do circo; ele é quem estipula as relações de trabalho com seus assalariados; cabe-lhe o planejamento da política de ingressos, estabelece a linha de repertório, investiga ou manda realizar investigações que lhe permitam detectar qual o ponto da cidade mais favorável às temporadas do circo; age como uma espécie de encarregado de relações públicas de seu empreendimento, servindo de porta-voz de uma certa ideologia junto a sua audiência (o circo encarado como uma ação **de família para as famílias**), ou procurando estabelecer contatos pessoais com autoridades ou indivíduos em posições de influência que o possam auxiliar de alguma maneira; visando o êxito de seus objetivos, ou ainda movimentando todo um esquema de divulgação, com características muito próprias e cujo bom desempenho é essencial à continuidade do circo.

O empresário de circo é quase sempre um circense, nas suas origens familiares ou na sua opção de vida, tomada na mais remota infância. Geralmente filho e neto de circenses, casado com circense, ele muitas vezes encoraja os filhos a seguir a profissão, incorporando-os as suas atividades. A família circense, quando proprietária, revela-se através de uma constelação associada a um empreendimento artístico (pai, mãe, filhos, filhas, genros, noras, netos e netas), porém, guardando nas relações de trabalho o mesmo esquema de dominação presente na estrutura familiar — o pai e a mãe são também os patrões de seus filhos, genros ou noras, que a eles se submetem duplamente (como filhos e como assalariados) sem, no entanto, manifestar em relação a essa sujeição uma crítica ou uma consciência muito claras. Para os filhos do proprietário do Circo do Carlito, por exemplo, o ordenado é encarado como uma mesada, o trabalho no circo quase como uma obrigação de um filho obediente e grato em relação a seus pais.

Em torno dessa constelação maior gravitam outras constelações, formadas por pequenas famílias assalariadas, que desempenham no circo uma série muito diversificada de funções (artistas, capatazes, cenotécnicos), sujeitas a um regime salarial bastante duro que, no entanto, vem mascarado pelo proprietário do circo, através de uma atitude patronal típica: a exigüidade do salário não deve ser tomada com um fato em si, segundo o patrão, mas deve ser complementada por uma visão mais abrangente, pois o assalariado mora no próprio espaço destinado ao empreendimento circense, em caravanas ou barracas, que fornecem a seu morador condições mínimas de conforto (água e luz, pagos pelo patrão).

Coexistindo com essas constelações familiares, encontramos também assalariados isolados, em muito menor número, vivendo igualmente no circo e submetidos às mesmas disposições que regem o relacionamento das famílias circenses com o patrão-empresário.

Via de regra o empreendimento circense apresenta-se economicamente precário, sobretudo devido à concorrência da televisão; daí a necessidade de uma política de preços de ingressos extraordinariamente flexível, adaptada não só às condições específicas de cada bairro onde o circo se apresenta, como também às variações climáticas, capitais no que diz respeito ao comparecimento dos espectadores.

A estrutura empresarial do circo, para sua sobrevivência, tem de recorrer a um reforço importantíssimo: a presença de artistas convidados, que gozam de enorme prestígio junto ao público do circo, através de sua atuação em outros meios de comunicação (rádio, televisão, e, em menor escala, cinema). Essas atrações (cantores, duplas sertanejas) trazem um reforço substancial ao orçamento do circo, mesmo cobrando por sua participação parcelas às vezes exorbitantes da renda auferida, sob a forma de cachês ou percentagens da bilheteria. Elas, no entanto, fortalecem a imagem do circo junto ao público, criando uma expectativa extremamente favorável ao empreendimento, que se torna um ponto de atração para o espectador dos bairros, sujeito a todo tipo de carência.

O maior ou menor sucesso do empreendimento repousa em uma estrutura empresarial determinada, cujas diferentes partes decomporemos a seguir: os proprietários, os assalariados, os artistas convidados, preços dos ingressos, renda, programação, divulgação, despesas de manutenção, relações com as sociedades arrecadadoras de direitos autorais, subvenções oficiais e assentamento do circo. Chegaremos desta forma ao delineamento de um perfil do circo, enquanto estrutura empresarial, tendo o cuidado de lembrar que os dados foram sempre levantados a partir dos depoimentos prestados pelos circenses engajados nos diferentes aspectos abordados, e os quais não hesitaremos em reproduzir com a freqüência julgada necessária.

Proprietários

Dos cinco circos estudados, dois obedecem ao modelo que denominaremos "familial": O American e o Circo do Carlito são operados basicamente por famílias inteiras que, numa organização mais pobre, muito ocasionalmente lançam mão de contratados (American) e que, em um empreendimento consideravelmente mais bem-sucedido, empregam também um corpo de contratados (Circo do Carlito); dois outros repousam na base de uma sociedade praticada entre dois sócios (Circo do

Chiquinho e Circo Paulistão); finalmente, o Circo Bandeirantes é de um único proprietário (o conhecido cantor sertanejo Tonico, da dupla Tonico e Tinoco), que, no entanto, delega plenos poderes a um gerente (este, contudo, não se confessa claramente assalariado e, contrariando as informações de Tonico, se declara seu associado).

O Circo American, dentro de nossa amostragem, pode ser considerado o mais tradicional de todos: há uma continuidade de trabalho, que começa em 1942, quando seus proprietários assumem a condição de empresários; sua proprietária pertence às decantadas "dinastias" circenses, que no seu caso alcançam sete gerações atuantes no circo português; os oito filhos do casal, um genro, uma nora e alguns netos são os artistas assalariados do Circo American.

Maria Dantas Benelli é a matriarca do American. Seu pai era **clown** e a mãe, trapezista. Começou no circo como trapezista e malabarista. Agora trabalha só em dramas, pois afirma: "Não tenho mais idade para variedades."

Trabalhou como assalariada no Circo-Teatro Arethuza e no circo de Paulo Simões, um dos mais tradicionais empresários do Estado de São Paulo. Passou a ser proprietária em 1942, depois do casamento. Veio com a família para São Paulo, depois de uma série de dificuldades no Paraná, onde o circo esteve durante muitos anos, encontrando todo tipo de problemas por parte de prefeitos e delegados de polícia, que prejudicavam enormemente seu trabalho. É mãe, sogra ou avó de quase todos os artistas da companhia. É também a pessoa mais experiente do circo, conhece as técnicas de representação e sabe de cor todos os textos do repertório. Exerce as funções de diretora artística, atriz e ponto durante os ensaios. Ela, o marido e os filhos moram no circo.

Mário Benelli, ex-sargento do Exército, casou com a circense Maria Dantas. Abandonou o Exército e juntou-se ao circo. Nunca trabalhou como assalariado, pois começou adquirindo um circo, em 1942. Aprendeu a trabalhar como ator, mas já era "muito velho" para aprender os números de primeira parte (trapézio, acrobacia). Faz o papel de cínico nos dramas, funciona como ensaiador, pinta cenários e ajuda na construção da nova lona. Vemos, portanto, que o casal proprietário, graças a seus talentos e habilidades, acumula uma série de funções de capital importância para o funcionamento do circo, tanto no plano artístico como econômico.

Outro circo "de família", o do Carlito, tem oito anos de atividades seguidas. Só na região do ABC funcionou durante cinco anos, centrado em Santo André. Carlito, o proprietário, não conta, mas foi sócio do Circo Bandeirantes. Supõe-se que seus empreendimentos tiveram muito sucesso, a ponto de permitir-lhe possuir seu próprio circo. Inicialmente, afirma, pretendia dedicar-se ao futebol, em Poços de Caldas (nasceu em Varginha, Minas Gerais). Entusiasmou-se pelo Circo Liendo, de passagem pela cidade, e ali se colocou, carregando água. Percebeu que, por suas deficiências profissionais, não teria oportunidade e passou para um circo pequeno, o do Agripino, onde, verdadeiramente, começou sua carreira circense, tomando parte em **sketches,** pecinhas, pontas, etc.

> . . .fui me aperfeiçoando cada vez mais (. . .) Muita vontade eu tinha, dali eu já fui progredindo, progredindo, consegui fazer bons papéis, dali eu vim pra S. Paulo, mas antes de vir eu me casei. Viemos pra São Paulo, arranjei uma colocação aqui em São Paulo, mas a serragem do circo já estava no meu sangue. Não adiantou. Larguei e voltei para o circo outra vez. Daí, foi já, eu e minha senhora fazendo papéis principais, esses que você viu os meninos fazer hoje nós já fazíamos, e muitas peças, papéis principais.

A esposa e os quatro filhos de Carlito também trabalham no circo. Moram em uma casa e a explicação para o fato é dada pelo próprio Carlito:

> Eu e nossa família, nós moramos em nossa casa mesmo, porque a gente tem outros afazeres além do circo, a gente faz também programas de rádio, e há outros negócios também. Então nós não dá pra morar no circo, primeiro porque a família é grande. São em casa, na minha casa, em sete: eu, a esposa e cinco filhos, então não dá pra parar num circo devido aos outros afazeres.

Alguns desses afazeres são detalhados por Carlito: apresenta o programa de Tonico e Tinoco, às cinco horas da manhã, na Rádio Bandeirantes, e também às seis horas da tarde, na mesma emissora. Ele, no entanto, considera o circo sua atividade principal, informação dada aliás com muita ênfase:

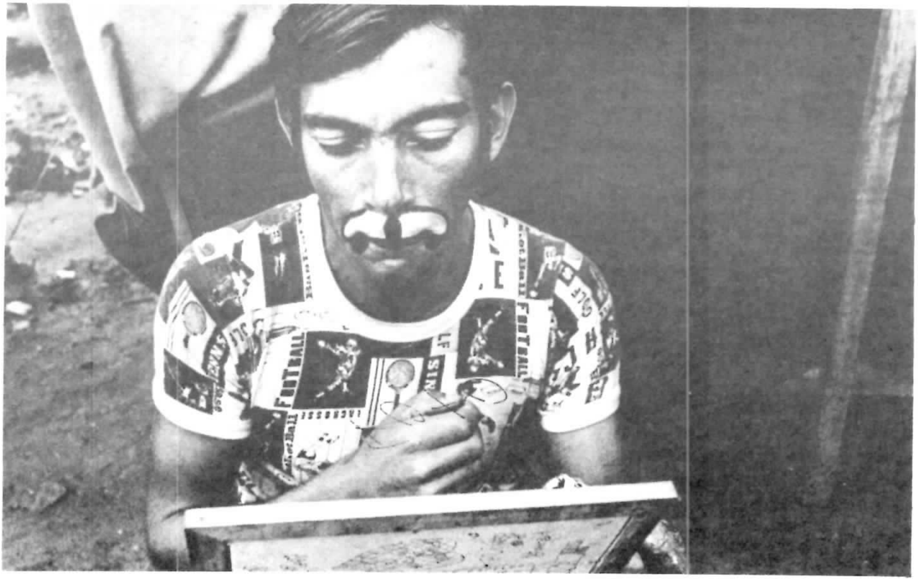
> O que eu tenho eu agradeço ao circo. Tudo o que eu consegui foi no circo. Se eu pude dar alguma coisa aos meus filhos foi debaixo da lona — sem morar.

O Circo Paulistão enquadra-se, como enunciamos, em outro modelo: o dos associados que se unem para explorar o empreendimento. Pertence a Marco Antônio Semioni (Pingolim) e a Roberto Carvalho. Este último é quem descreve o ruinoso processo da compra do circo:

> Pelo preço que nós pagamo, este circo foi caro, porque o circo não estava com muitas condições. Estava que nem estas condições. Eu paguei dezoito milhões, uma coisa absurda, porque. . . eu sei lá. . . tapearam, porque há muita tapeação entre os circenses. Então eu comprei muito caro. Sabe o que é? Se a gente olha a lona de noite, sabe?. . . Eu fui lá assisti um espetáculo e gostei, sabe? E perguntei, quanto que vocês querem por este circo e comprei, mas eu comprei e não pensei antes, porque se eu passo de dia, via o material, a lona, e não dava dezoito mil, dava dez. Então eu me prejudiquei em oito mil, porque não valia dezoito, valia dez milhão. A lona a gente de noite não vê estrelinha, porque quando o pano está estrelado é onde que vemos rasguinho. Então eu vi de noite, eu vi bonito. O circo estava grande. Eu falei: "Bom, vale dezoito milhão. Toma aí". Comprei porque eu gostava, eu gostei do circo. Estava com um circo menor, que eu tinha vendido aquele. . . pra comprar este. Que este aí estava aqui em São Paulo. Então eu comprei, mas perdi dinheiro com ele, porque o pano estava muito ruim. Estava furadinho e então começou a estrelar e agora acabou de vez mesmo.

Pingolim, um dos malsucedidos sócios do circo Paulistão, circense há dezenove anos, está atualmente com vinte e sete anos. A família materna era toda de circenses. É palhaço, como ele próprio se define:

> . . .o palhaço geralmente é um ator por si próprio (. . .) sendo palhaço mesmo a gente já é ator.



Pingolim.

Faz telepatia, "quebra galho" em peça, drama, comédia. Sua experiência leva-o a assumir a direção do grupo, do qual é citado como "secretário". Declara-se empresário e empregado:

> ... falta empregado, a gente vai fazer limpeza. Não tem problema algum.

Conta ter comprado atualmente um circo só para ele.

Roberto Carvalho é o sócio de Pingolim. É filho de circense, e em relação a sua vocação, declara:

> ... eu peguei descendência de meu pai.

Palhaço, agora está atuando como "clom" (**sic**). Faz galãs em comédias, quando é necessário. Demonstrando mais uma vez a versatilidade do circense, toca bateria, canta, apresenta os números e faz um número de mímica, imitação de Charles Chaplin. Tem, como Pingolim, vinte e sete anos.

Dentro do mesmo padrão associativo, o Circo do Chiquinho revela o acerto de uma iniciativa. Francisco Peres (Chiquinho) é proprietário do circo desde 1967, conforme seu relato:

> A gente achava que o circo ia ser melhor negócio, né? Então nós compramo um circo, aquele Circo Bandeirantes, que tinha luta livre. Então o circo estava encostado lá e a gente comprou. Eu e mais o Carlito nós compramo o circo e depois compramo o pano. E nós trabalhava com o Tonico e Tinoco. Saímos de trabalhar com eles pra tocar o circo sozinho. E foi bem. Armamo na Vila Guarani, e daí já fomo melhorando o circo. Fomo lá pra Santo André. Hoje nós temo um circo cada um. Quer dizer que daquele circo saiu mais dois circo.

Interrogado a respeito do levantamento de capital necessário para se montar o circo, responde:

> Dinheiro a gente tinha um pouquinho. Circo assim eles não vendem a vista. Então a gente dá uma entradinha... Pouca né? O primeiro que nós compramo, nós demo... deixa eu ver — dois milhão... não, não chegou a dois milhão. Um milhão e meio de entrada, que nós tinha guardado, e trezentos contos por mês.

Chiquinho tem cinqüenta anos. É ator cômico e secretário da dupla sertaneja Tonico e Tinoco, seus irmãos. Começou a trabalhar em circo.

> ... um dia num circo, outro dia num outro... de porteiro, trabalhava na porta, né? Fazia a portaria pro Tonico e Tinoco. Ficava na porta recebendo os ingressos e de vez em quando entrava pra cantar no **show** deles.

Posteriormente, tornou-se ator cômico e é uma das figuras centrais do circo que leva seu nome.

O outro proprietário, Edson de Carvalho (Joanito é seu nome artístico) tem trinta e um anos. É também ator cômico. Nasceu em circo e aos seis meses iniciou a carreira. Casou com uma "moça de praça", mas levou-a para o circo. É relações públicas da Rádio Continental, na área sertaneja. Recusa-se a declarar quanto ganha com o circo, mas uma das marcas de sua prosperidade é o fato de que tanto ele quanto Chiquinho residem fora. Joanito tem automóvel e mora em uma casa, na Vila Prudente. Ele e seu sócio irão estrear mais um circo, o Chiquinho n.º 2. Ele ficará na gerência geral dos dois circos.

Com o Circo Bandeirantes chegamos ao exemplo único, em nossa amostragem, de uma empresa pertencente a uma entidade que não o explora diretamente, delegando todos os seus poderes a um preposto.

O circo foi montado há três anos e meio e chamava-se originariamente Circo Tonico e Tinoco. Porém, mesmo quando se apresenta em seu circo, a dupla trabalha em regime de porcentagem na bilheteria.

> O Circo Bandeirantes é nosso... ele tem a vida dele, não depende da dupla, e nem nóis também não dependemo dele. Então, de modos que o circo é completamente separado...

O circo, informa Tonico, é dirigido por Marco Antônio Martini, o Chico Biruta.

> No fim do mês, a gente acerta conta com Marco e paga todas as despesas, a SBAT...

Tonico (João Salvador Peres), em entrevista, conta que compõe, toca e canta desde a adolescência, sem antecedentes artísticos familiares (família de pequenos sitiantes da região de São Manuel). Veio com seu irmão Tinoco para a capital, em 1942, e entraram para a Rádio Difusora através de concurso. Daí passaram a gravar discos, fazer **shows** e filmes, escrever peças. Excursionaram por todo o Brasil, com exceção do Norte. Atuam em circo desde 1945. Pioneiros do gênero sertanejo em circo, chegaram a ter companhia. Hoje não são mais empresários, apenas proprietários de circo.

Marco Antônio Martini (Chico Biruta) declara-se sócio de Tonico na propriedade do circo, não apenas empregado. Nasceu em circo e nele passou quase toda a vida. Seu pai era proprietário do Circo Universo, sua mãe também era circense. Não mora no circo, pois quando ele foi montado já morava em casa própria. É auxiliado na administração do circo por Gazola, seu parceiro nos números cômicos.

Assalariados

Podemos distinguir, nos circos estudados, quatro modalidades de assalariados: os familiares dos proprietários (filhos, genros, noras), que estabelecem com os pais e sogros vínculos empregatícios, mas de natureza um tanto especial — detalhada mais adiante — as famílias circenses (em geral um casal ou então o chefe da família e seus filhos), com um contrato coletivo de trabalho, que via de regra se revela altamente favorável ao proprietário do circo; circenses que se engajam a título individual, em geral a longo prazo; e circenses ou técnicos empregados unicamente em função de interesses imediatos do circo. Ao lado dessa categoria de assalariados coexiste um pequeno número de circenses, que colabora graciosamente com o circo, por razões puramente individuais. É o caso da atriz Lourdes Leal, com vinte e sete anos de carreira no circo, esposa do ator Garrafinha, e com longa tradição no circo-teatro. Define-se como uma "colaboradora" do Circo do Carlito, onde trabalha.

> ... por livre e espontânea vontade e não como contratada e sempre como... como colaboradora. Eu não ganho nada, não quero nada, não exijo nada. É prazer, eu trabalho por prazer. Só unicamente por prazer. Ele quis. Quis me contratá, vive lutando pra me contratá, pra ficá efetiva...

O ponto do Circo do Carlito, (ex-circense), nada ganha por sua atuação que segundo ele, ocorre por pura dedicação ao circo. Trata-se, evidentemente, de casos isolados, de pessoas que encontraram fora do circo condições de sobrevivência. Só mesmo a precaríssima estrutura econômica do circo-teatro da periferia de São Paulo comportaria esses rasgos de generoso amadorismo, nascido de um profundo amor à arte circense.

O assalariado, quando tem vínculo familiar com o proprietário do circo, aceita tacitamente compartilhar com o pai ou sogro todas as dificuldades que possam sobrevir. É o que transparece do depoimento da proprietária do Circo American, Dona Maria Dantas Benelli, ao explicar o regime salarial vigente em relação a seus oito filhos, genro e nora:

> Nós pagamo a eles como se paga um outro artista. Recebe quatrocentos conto por semana cada um deles, só que três casados. Três casados têm suas barraquinhas, têm suas despesas separadas. Aqui, só eu e minhas meninas. Então cada filho meu eu pago quando pode e quando dá. Mas se tiver mau tempo, uma praça ruim... hoje tá bom, senhor, então quando a praça é ruim então dá o que a gente pode... A gente come e bebe, tá tudo juntos. São meus filho, meus neto, então não tem problema.

No Circo Paulistão, quase todos os filhos do proprietário Roberto Carvalho, menores de idade, trabalham nos espetáculos, em números de deslocação ou nas peças encenadas, e durante o dia freqüentam a escola. Quando repensamos na precariedade do Paulistão, percebemos quanta economia significa o trabalho desses pequenos artistas.

Sandra Martins. Bastidores. Circo do Carlito

Os três filhos do proprietário do Circo do Carlito moram com os pais, em casa. Independentemente de seus talentos e habilitações, recebem o mesmo salário semanal: Cr$ 200,00 ("...mas a gente faz porque gosta", ressalva Cássio Roberto Martins, o palhacinho Carruíra, um dos mais estimados artistas do Carlito). Seu irmão Waldiney, ator nos números de segunda parte, procura aumentar seus ganhos vendendo refrescos na porta do circo.

O que caracteriza as famílias circenses assalariadas é o conjunto de diferentes habilidades evidenciadas por seus membros. Dona Maria Gomes da Silva está no Circo do Chiquinho há cinco anos. Nasceu em circo, é circense há quarenta e um anos.

> Eu faço diversos papéis em peça. Faço papel bom, papel ruim, papel cômico, diversos.

Seu filho, o palhaço Tanaka, toca, canta, atua nas peças, pinta cenários:

> Eu pinto e bordo dentro do circo.
> Atiro faca na roleta giratória, de cima do arame e faço número de arame.

Cristina, irmã de Tanaka, é atriz infantil (tem dez anos) e faz deslocação, o que aprendeu com sua irmã. Esta, cujo nome não apuramos, é atriz e foi vista protagonizando "Índia", drama de autoria de Cascatinha, da dupla sertaneja Cascatinha e Inhana.

A família de Mr. Jones, do Circo Paulistão, é das mais versáteis. O chefe, Mr. Jones, nasceu e criou-se no circo, e é filho de circenses. Recita durante o espetáculo. Sua esposa Wilma conta:

> Eu faço **partner** para ele, (Mr. Jones) na prancha giratória. Eu tenho minha filha que já está fazendo deslocação.
> Quer dizer, ele trabalha no arame e eu faço **partner.** Depois eu entro, na segunda vez, com ele, na roleta giratória.

Wilma também toma parte nos dramas e comédias:

> Em todo biquinho a gente entra. Falta, entra correndo outro. Não tem problema.

Seria engano supor que a versatilidade da família de circenses encontra correspondência em uma remuneração salarial proporcional às habilitações de seus membros. Dona Maria Gomes da Silva e seus quatro filhos, segundo declarações do próprio dono do Circo do Chiquinho, recebem todos apenas quinhentos cruzeiros por semana. No mesmo circo um único casal ganha trezentos cruzeiros por semana. E o artista contratado individualmente ganha

> ... conforme o valor dele,

segundo relata Chiquinho

> ... então é duzentos, cento e cinqüenta, duzentos e cinqüenta, duzentos.

Sempre, porém, em primeiro plano, o que é levado em conta, por ocasião da contratação, é a multiplicidade de funções que o artista é capaz de exercer. Com isso os interesses patronais ficam plenamente atendidos. O procedimento é explicitado por Joanito, um dos sócios do Circo do Chiquinho:

> Quando a gente contrata o artista a gente diz: "Olha gente, lá não tem papel fixo". Porque tem circo que diz: "você vai fazer só as velhas, você vai fazer só o galã". Aqui a gente já avisa que aqui não tem papel fixo. Porque de repente aquela pessoa vai embora, a outra já fez aquele papel. Então, o único que é fixo é o meu cunhado, que fica na porta. O restante nós revezamos tudo.

Coexistindo com a família de circenses, encontramos nos circos-teatros um número considerável de artistas contratados, todos com a característica de versatilidade que parece ser a marca e a originalidade desse agrupamento humano.

Joanes Dândaro, do Circo do Carlito, atualmente com cinqüenta e oito anos de idade, é circense desde a idade de vinte anos. Trabalhou em vários circos e teatros. É também eletricista, e foi ele quem fez toda a instalação elétrica do Circo do Carlito, no qual está há oito anos. Além de trabalhar como ator principal em várias peças, é também contra-regra, maquinista e pinta cenários. É encarregado da conservação do guarda-roupa (dobrar, guardar, zelar pelos figurinos).

Romeu é porteiro do mesmo circo, à noite, e durante o dia guia a perua que faz a propaganda do circo, em dois períodos: das nove às doze horas e das quinze às dezoito horas.

Edison Xavier da Silva, natural de Recife, pintor letrista, ajuda no assentamento do Circo do Carlito. Eis como encara a importância de seu trabalho:

> É necessário haver um pintor letrista. Por exemplo, se alguém adoece e não pode fazer determinada peça, o pintor letrista tem que escrever logo outra placa com o nome da outra peça.

Edison Xavier da Silva, pintor letrista.

Eventualmente é ator nas peças encenadas na segunda parte.

José Martins Leal (Garrafinha) é o secretário do Carlito e um dos principais atores. É de família tradicional no circo (família Pery). Tem cinqüenta e quatro anos de idade, e está no circo desde os dois anos. Palhaço desde os cinco anos, foi também equilibrista. Chegou a ser proprietário de um circo (o Sales, circo-teatro). Teve depois o Salescope,

> ... circo de atrações, o globo da morte, trapezistas voadores, tipo assim Vostok, Tihany, tipo assim de circo — o circo de atrações.

Comprou em seguida o Circo Canadá, e depois

> um pequenininho — o circo do Garrafinha, que sofreu uma enchente aqui na Vila Industrial onde as águas levaram tudo. Deixou eu sozinho e minha senhora no terreno, mas ainda nós levantamos o circo. Que morre tudo, mas alma de palhaço, alma de artista, não.

Foi ensaiador de teatro, escreve peças, é associado à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), desde 1949, e proprietário de um tiro ao alvo, armado, na ocasião da pesquisa, ao lado do Circo do Carlito.

O circense Gazola é auxiliar direto de Marco Antônio Martini, Chico Biruta, na administração do Circo Bandeirantes.

> Pro circo mudar, pra ver terreno assim pra outros lugares sou eu e esse rapaz que está aí na frente que é o Gazola, que é companheirão nosso.

Informa Chico Biruta:

Gazola é

> ... encarregado de trazer o público na propaganda. Ele é que faz as gravações aí.

Declara-se:

> ator genérico. Interpreto o papel que vier. Galã, baixo cômico, centro dramático, rústico, cínico, mas a maior parte dos papéis que eu faço é tudo de cínico, bandido, malquerido do público.

Trabalha em circo desde os onze anos de idade, quando fugiu de casa. Casou-se no meio circense, do qual nunca mais se afastou. Fora do circo possui empresa de publicidade, grava programas de tevê, fitas de publicidade para firma e outros **shows** que percorrem o interior. Grava fitas para Sílvio Santos e para quase todas as casas comerciais da Lapa (publicidade volante, publicidade interna nas lojas). Trabalhou durante cinco anos em uma novela.

O circo-teatro recorre também à mão-de-obra temporária. Isto pode ocorrer por ocasião do assentamento do circo, conforme nos conta Dona Maria Dantas Benelli, do Circo American:

> ... a gente arruma uns treis ou quatro pra ajudá a montá, né?

A encenação de grandes montagens exige também a contratação de atores extras:

> Agora, tem no caso "O Céu Uniu Dois Corações", só nesse drama trabalham dezoito pessoas. Agora tem uns dias também que a gente consegue trazer pessoas de fora, pessoas que já são de circo e pararam aqui em São Paulo e a gente tá sempre em contato com eles. Então telefona no dia e eles vêm também trabalhar.
>
> (Depoimento de Chico Biruta, do Circo Bandeirantes)

Outras vezes, a participação de atores extras se dá de maneira inteiramente ocasional, conforme o depoimento de Euzébio Gomes Pietro, ex-assalariado de circo, onde trabalhou durante quatro anos, fazendo locução, tocando bateria e atuando em peças. Atualmente é servente em uma indústria e nos momentos disponíveis trabalha no Circo do Chiquinho,

> ... vem só passear, não tem problema...

Declara que atua

> ... mais pelo esporte. A gente gosta. A gente sempre vem aqui — a gente já gosta de trabalhar, então vem um e fala: "ô, tem um papel pra você hoje ai."

Interrogado a respeito de pagamento, responde evasivamente:

> A gente sempre acha o da gente, né?

A quantidade de assalariados, no empreendimento circense, não encontra correspondência exata com o seu sucesso ou insucesso. Um dos mais prósperos, o do Carlito, emprega vinte pessoas, contando a família do proprietário. No extremo oposto, o Paulistão ocupa dezessete pessoas. E o American, da família Benelli, que se aproxima da média, agrupa doze pessoas. O bem-sucedido Circo do Chiquinho dá ocupação a vinte pessoas; e o Circo Bandeirantes, também em boa situação financeira,

> entre artistas no caso de palco, empregados e funcionário, dá umas vinte e cinco pessoas,

segundo informa Marco Antônio Martini, Chico Biruta.

Como evidência de uma organização empresarial incipiente, não encontramos caso algum de contratos escritos. É interessante ver mais de perto como assalariados e patrões encaram o fato. Interrogada a respeito, Dona Maria Gomes da Silva, circense do Circo do Chiquinho, revela:

> Não tenho contrato. Vai ficando... até o tempo que a gente quer ficar vai ficando. Achando boa a casa vai ficando. O dia que a gente enjoar...

Seu patrão, Joanito, já demonstra uma consciência bem mais aguda de uma política patronal:

> Quando eles choram... "Ah, eu vou embora, porque o outro vai me dar tanto", aí é aumentado. Quando volta: "Ah, eu vou embora porque..." Aí eu digo: "Tanto eu

> não posso dar, mas já que você está aqui dou tanto..." Porque a gente paga o artista com aquele povo que vem no circo. Se a gente abrir a mão — dar um alto ordenado pra ele — daqui uns dois meses ele vem pedir aumento e o senhor não tem condição. Então o senhor é obrigado a deixar ele sair. Então o senhor procura contratar por um ordenado mínimo que puder segurar. Porque assim quando ele vem pedir aumento o senhor dá o aumento e ele fica satisfeito. Isso é de nós que já vivemos no meio.

Nessa questão de salários, a imprecisão das informações é a regra. Chico Biruta, administrador do Circo Bandeirantes, simplesmente se recusa a revelar quanto ganham seus artistas:

> ... dá pra viver, dá pra viver. Dá pra quebrar o galho, né?

Há, no entanto, uma informação definida a respeito do tratamento preferencial dado ao palhaço, que ainda é a figura mais querida e prestigiada do circo:

> ... palhaço ganha mais. Bom, merece, não? Porque um palhaço de circo pra ser palhaço de circo não é mole, não, viu? É uma atração.
>
> (Depoimento de Chiquinho)

CIRCO
DOMING
A PÉÇA
EXEMPL
MACONHA
VERDE
O VENENO
ERVA
DO

Cartaz pintado por Edison

A título meramente indicativo, reportamos alguns salários apurados durante a pesquisa: no Circo do Carlito, um pintor letrista ganha oitocentos cruzeiros por mês; Pororoca, seu capataz, faz números na primeira parte (faca giratória e pratos) e é ator na segunda. Ele e os três filhos, que trabalham no circo, ganham mensalmente dois mil cruzeiros. Um casal de circenses recebe no Circo do Chiquinho trezentos cruzeiros por semana. Tonico, dono do Circo Bandeirantes, revela que

> ... tem artista... que ganha quinhentos conto por semana, tem outros que ganha trezentos, casal lá que ganha seiscentos por semana, tem os camarada lá que carrega caminhão, esses ganha duzentos por semana.

A imensa maioria dos assalariados mora nos fundos do circo, em barracas, **trailers** ou chassis de caminhões adaptados. A água e a luz que consomem são pagas pelos donos dos circos. Os salários são recebidos semanalmente:

> ... a gente contrata cachê. Cachê então é diário, um tanto por dia. Então a gente soma aquele tanto por dia e todo domingo a gente paga os dias que trabalharam. Domingo antes da matinê então a gente paga.

Em caso de doença

> ... a gente paga a mesma coisa. Agora, se faltar por um motivo qualquer, outro motivo, então a gente desconta o dia.

Atrações

A presença, na primeira parte dos espetáculos, de grandes atrações de rádio e televisão (duplas sertanejas, cômicos, cantores), alterou substancialmente a feição artística e empresarial do circo-teatro, para grande irritação dos puristas, que enxergam no fato um desvirtuamento da arte circense. São exatamente essas atrações, porém, que trazem um reforço financeiro poderoso ao circo-teatro, na medida em que motivam um público ávido de ver e ouvir seus ídolos, que as telas da televisão ou as ondas do rádio tornam distantes: as duplas Sulino e Marueiro, Cascatinha e Inhana, Jacó e Jacozinho, Vieira e Vieirinha e sobretudo Tonico e Tinoco, amados e admirados há quarenta anos. Da área de televisão vêm os cantores Paulo Sérgio, Marcos Roberto, Roberto Barreiros, Márcio Greick, Nilton César, até mesmo Wanderley Cardoso e Agnaldo Timóteo, e mais os cômicos de Os Trapalhões: Dedé, Renato Aragão, Mussum e Zacarias.

O **show** de Roberto Barreiros, no Circo do Carlito

Se os artistas convidados se tornam uma grande motivação para se ir ao circo, o benefício acaba recaindo sobre os próprios circenses, que vêem seu prestígio afirmado perante o público:

> Então o público de longe que vem ver Tonico e Tinoco, que ouve através do rádio, então o público vem e vê o nosso elenco trabalhando, que nós é que apresentamos a peça, e depois é o **show** de Tonico e Tinoco. Quer dizer, para nós, além do Tonico e Tinoco trazer o público, nos ajuda dessa maneira: o pessoal conhece o nosso trabalho através do Tonico e Tinoco.
>
> (Depoimento de Carlito)

Em geral, os artistas convidados trabalham na base de uma divisão equalitária dos lucros da bilheteria (cinqüenta por cento). De preferência apresentam-se nos circos às sextas, sábados e domingos, os dias "nobres" da semana. A percentagem na bilheteria é encarada como um processo mais seguro, devido aos azares a que está exposto o circo:

> É porque você não tem condição de dar um cachê, porque a gente joga muito com o tempo. Você vê: dá uma chuva oito horas, oito e meia da noite, ninguém sai de casa, porque não tem condição mesmo.
>
> (Depoimento de Chico Biruta, do Circo Bandeirantes)

No entanto, alguns cantores mais conhecidos só trabalham na base do cachê. É o que sucedeu, por exemplo, com Wanderley Cardoso e Agnaldo Timóteo, que se apresentaram no Circo Bandeirantes. Ainda assim, o arranjo acabou sendo lucrativo para ambas as partes:

> Mas foi um rapaz que pagou o cachê, essa parte pro circo saiu mesmo cinqüenta por cento... O Wanderley foi o seguinte: ele teve três **shows** num dia. Então o rapaz arrumou dois fora e colocou ele aqui no circo. Então ficou barato. Ficou, ficou, por cinco mil cruzeiros o cachê do circo.
>
> (Depoimento de Chico Biruta)

Atrações mais modestas, e que se apresentam em circos igualmente modestos, aceitam dividir os riscos:

> O artista-cachê vem no circo quase sem compromisso nenhum. Se chove, a gente não paga. Dá o dinheiro da condução. Se dá o espetáculo, ou bom ou ruim, então a gente é obrigado a pagar o preço fixo que ele... que a gente trata com ele.
>
> (Depoimento de Pingolim, Circo Paulistão)

Alguns cantores jovens pedem, além do cachê, ajuda para gasolina, ou um extra para pagar um conjunto. Os **shows** eventualmente cobrem os prejuízos de uma temporada fraca:

> Quando a praça fracassa com a companhia a gente joga o **show.**
>
> (Pingolim)

Em se tratando de um circo tão simples quanto o Paulistão, até mesmo os números de circo-teatro podem ser preenchidos por artistas convidados. A dupla Sulino e Marueiro, em conjunto com o elenco do Paulistão, apresentava, por ocasião da pesquisa, a peça "Quatro Pistoleiros do Inferno". Para essa montagem, a dupla trouxe seu próprio elenco, agregando-o ao elenco do circo. Os lucros foram então divididos entre os donos do circo e os convidados, na base de cinqüenta por cento.

A reação da platéia é sempre favorável às atrações vindas de fora. No Circo Bandeirantes até mesmo os números de luta livre têm sua vez:

> Ah, e luta livre também que esqueci de falar, que funciona barbaridade também. Eles vêm duas, três vezes, a reação da platéia é impressionante, quando tem essas atrações — luta livre, **shows** etc.
>
> (Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

Nenhum dos circos-teatros pesquisados funciona portanto, sem a presença de artistas convidados. São eles que garantem, até certo ponto, a continuidade do trabalho do circense, na periferia da cidade grande.

Assentamento do circo

O circo sofre violentamente a pressão exercida pela urbanização sempre crescente da Grande São Paulo:

> A gente tem muita felicidade quando encontra num bairro central um terreno. Então a gente... alugamos... a gente procura o proprietário e faz negócio com ele e eles cobram... Varia muito. Muitos a gente explica a situação do circo, muitos não cobram alto, outros não querem saber, cobram também.
>
> (Carlito, Circo do Carlito)

Waldiney Martins, filho de Carlito, revela que em relação aos terrenos da Prefeitura as dificuldades não são menores:

> O terreno da Prefeitura tem dificuldade dependendo do fiscal, do encarregado do setor. Se o encarregado do setor não gosta de gente de circo, entende, ele não cede mesmo, não cede, pode falar com todo o mundo lá dentro. Se o grande chefão, o tubarão ali dentro não servir, aí não cede mesmo. É preciso de grandes amizades, é preciso de grandes ligações dentro da Prefeitura. O grande problema de circo é terreno. Eu sei porque tou há quinze dias pra conseguir... hoje eu consegui, graças a Deus, eu consegui.

Se o circense passa por cima das determinações legais, a situação pode se tornar dramática:

> Quando a gente arma em território da Prefeitura, lugar que a gente acha bom, a gente joga o circo. Quando a Prefeitura descobre eles dão quarenta e oito horas pra gente se retirar. Senão o caminhão pega e leva para o depósito.
>
> (Pingolim, Circo Paulistão)

Em alguns casos, o processo de "descoberta" de um terreno vantajoso para o assentamento do circo implica um verdadeiro reconhecimento do território:

> Ficamos o dia todo rodando e estamos com duas praças prontas (...) O Gazola sempre tá andando, sabe, fazendo publicidade, como ele disse há pouco. Então ele, quando ele vê um terreno bom, assim, interessante, então ele vem e fala. Então nós vemos juntos depois. Então aí o Gazola procura informar quem é o dono do terreno, então nós vamos falar com o dono, entrá em entendimento.
>
> (Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

Joanito, do Circo do Chiquinho, ao relatar as grandes dificuldades encontradas para se poder assentar o circo nos locais escolhidos, revela a imensa flexibilidade de ação que o circense foi obrigado a desenvolver:

> Como nós temos uma dificuldade em São Paulo de terrenos! Há um terreno às vezes, mas fica fora. Outras vezes o dono não deixa armar. Outro, a Prefeitura não autoriza. Às vezes é uma coisa tão simples que eu acho que deveriam facilitar essa parte.
>
> Principalmente no circo quando é documentado. Então quando não tem terreno grande, a gente então tira essa parte do meio e arma ele pequenininho. Somente os dois redondinhos. A lotação fica bem menor, mas é a maneira da gente chegar.

Pingolim fala do local ideal para o assentamento do circo: aquele mais próximo a um comércio movimentado, ou que seja ponto obrigatório de passagem dos moradores do bairro:

> O local a gente escolhe um ambiente que tem mais parte de comércio e que é mais passarela de pessoas, entende? Que nem está aqui, no miolinho da vila. Se a gente jogar mais pra cima, já não é bom o ponto. Então a gente escolhe assim, na beira da avenida, onde tem parte de comércio.

A cessão de um terreno para assentamento do circo e os aluguéis cobrados não se encaixam em regras fixas.

> Tem pessoas... Depende da conversa. A gente conversando... se for português cobra, se for alemão cobra. Então quando a gente encontra uma alma boa, eles cedem. A gente dá uma permanente para o próprio dono do terreno e eles entram um mês inteiro. Mas tem pessoas que cobram um milhão, dois milhão e a gente é obrigado a pagar por semana.
>
> (Pingolim, Circo Paulistão)

> ... de um milhão para cima. Eu já cheguei a pagar até três mil por mês pelo terreno. E quando é da Prefeitura então a gente procura localizar a subprefeitura do bairro, então a gente vai lá e conversa com o chefe, os fiscais, a gente entra, mas é preciso fazer um requerimento e o requerimento sempre demora muito tempo.
>
> (Waldiney Martins, Circo do Carlito)

Pingolim informa que, em se tratando de terrenos municipais, é necessário pagar à Prefeitura uma taxa, ou então cinqüenta e cinco dos ingressos carimbados.

O processo de montagem e desmontagem do circo é realizado, nos circos mais prósperos, pelo capataz e mais alguns contratados. O Circo Paulistão, em sua simplicidade, recorre aos préstimos de moleques da vizinhança. Chiquinho (Circo do Chiquinho) e Chico Biruta (Circo Bandeirantes) detalham-nos todo o processo de desarmar e armar um circo:

> Bom, geralmente a gente dá o último espetáculo de domingo, né? Então, domingo à noite, terminou o espetáculo, já temo capataz que trata, né? O que cuida do circo, nós chamamos de capataz. Agora no interior o capataz é o que toca a boiada, né? Aqui o capataz é o que toma conta do material do circo. Então ele já tem os empregados. Nós temos um só. Agora circo maior tem mais empregado, tem até dez empregados. Então o capataz e o empregado, já aquela noite ele quase não dorme.

Já fica os dois desarmando o miolo do circo, aquelas tábuas, amontoando, deixando tudo certinho. Agora chega de manhã já encosta o caminhão, então já junta mais pessoas que trabalham na companhia. Eles já são obrigados também a ajudar, no contrato já diz que são obrigados a armar e desarmar. Então desarma o circo, carrega tudo no caminhão. Chega lá no terreno já o capataz já faz a medida, corre a trena lá, mede a distância do circo e de lá já vão montando o circo — cinco dias mais ou menos — demora pra montar.

(Chiquinho)

É tudo com cabo de aço aqui no meio. Então, limparam tudo o circo primeiro, então desarma... Inclusive esse palco que nós tamos gravando aqui em cima, são duas carretas com roda em baixo, pra ficar bem prático. Então quando muda é fechada uma parte dele, uma tampa, ela fecha, engata no caminhão e ela vai rodando. Então limpa aqui, limpa, no caso, a geral, tira as cadeiras e depois a lona é soltada por um cabo de aço, devagar, até ela descer no chão. Que elas não... é dividida, não é inteiriça, a lona, no caso, elas são divididas em... São seis partes que tem. Enrola, no caminhão. Daí começa de novo no outro terreno.

(Chico Biruta)

Alguns circos possuem veículos próprios para o transporte, mas não é o caso do Circo do Chiquinho, por exemplo. Para tanto recorre-se a caminhão alugado, geralmente em quatro viagens. O preço total do carreto varia de seiscentos a mil e duzentos cruzeiros. Isto, ressalva Chiquinho, porque o dono do caminhão é amigo dos proprietários do circo.

Lotação e freqüência do público

Com evidente exagero, Pingolim informa que seu circo, o Paulistão, acolhe até mil e oitocentos espectadores. Na verdade, o circo tem capacidade para abrigar no máximo oitocentas pessoas.

Segundo Marionildo Benelli, do Circo American, o circo tem sua capacidade plena na cota de mil a mil e duzentas pessoas.

... gente em pé... nos corredores... nas laterais.

Sentadas, de setecentas a oitocentas pessoas. A lotação média é de quatrocentas a quinhentas pessoas, como ocorreu na noite da pesquisa. Chiquinho declara que o circo acolhe seiscentos espectadores "mas bem superlotado", ressalva. Informa que no meio da semana a freqüência cai,

... mas a gente bota às vezes, quando cai, senhoras e senhoritas e meninas, grátis, que é pra dar mais público, pra gente mostrar a companhia.

O número exato de espectadores é difícil de ser precisado:

Quando é pagante assim a gente tem um cálculo, agora quando é senhoras e senhoritas, grátis, nóis já não pode ter. Tem veiz que lota mesmo o circo — lota, e pagantes aparece muito pouco. Agora, quando põe tudo pagante, um cruzeiro as senhoras e senhoritas, varia, né, duzentos ou duzentos e cinqüenta lugares por noite.

Quando se apresentam grandes atrações o circo lota:

Bilheteria. Circo Paulistão

Bem, aqui na Vila Jaguara no dia que mais colocamos gente aqui dentro foi no dia que veio inclusive o Mussum, o Mussum e o Dedé. Colocamos mil e quinhentas pessoas, mil quatrocentos e noventa, por aí, assim, mil e quinhentas. Fora os que vararam por baixo e não deu pra contar.

(Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

A freqüência do público ao circo está ligada às variações climáticas, e por ocasião da temporada chuvosa a situação se torna dramática para alguns:

Quando chove... como está... com este pano assim... o circo é velho, mas o buraco é novo, então a gente perde o espetáculo. Transferimo o espetáculo. Muita gente reclama. Muitas vezes a gente está no meio do espetáculo. Então nós perde porque muitas vezes a turma quer o dinheiro de volta. Então nós somos obrigado a devolver e o trabalho que já estava na metade, nós trabalhamo de graça, porque temo que devolver os ingressos e o dinheiro. Tudo isso atrapalha. Uma lona furada atrapalha a gente. Pior tempo pra temporada do circo é esta época (verão, época das chuvas, quando foi feita a pesquisa) ainda mais esta época com essa lona velha é a pior coisa. Tem muito circo que está parado, encostado, porque não tem condições, mas como a gente está dependendo de circo a gente tem que tocar nestas condições.

(Pingolim, Circo Paulistão)

Determinadas épocas do ano são mais favoráveis à afluência do público, e isto sucede no interior, por ocasião das safras. Na capital a freqüência ao circo é boa durante o período de 10 a 25 de cada mês, mas depois... "tem uma queda muito grande". Esclarecendo melhor, conta Marionildo Benelli a respeito do comportamento do público:

> ... eles recebem o pagamento, as moças, as senhoras gastam na feira e os homens, que sobra um pouquinho, podem vir ao circo. Mas quando passa o dia 25 a gente sente uma queda bem grande. Inclusive a gente abaixa o preço do circo pra facilitá, pra eles poderem vir, né?

Programação e duração das temporadas

Os espetáculos, em princípio, são dados de terça-feira a domingo. As matinês se realizam aos sábados e domingos. Este planejamento, no entanto, tem que ser muito maleável. Lembremos que a pesquisa foi realizada na temporada de chuva e este fator impossibilitou o Circo Paulistão de programar matinês.

Em geral, a folga do circense ocorre às segundas-feiras. No Circo do Chiquinho, no entanto, a única folga do artista se dá na Sexta-feira Santa. As temporadas se estendem, enquanto forem boas as possibilidades de se explorar uma praça:

> ... de vinte dias a um mês e meio, a média. Por exemplo, se a praça tá ruim, vinte dias já é muito. Já cheguemo a ficar uma semana só. Uma semana num local e já mudar pra outro. Agora também já chegamo a ficar dois meses num lugar só. Se a praça compensa então a gente vai ficando.
>
> (Depoimento de Chiquinho, Circo do Chiquinho)
>
> Se correr bem, a gente fica. Se correr bem a parte financeira, a praça agüenta mais uma semana. Então a gente pode trazer mais um **show**, pra sábado que vem e domingo e então nós ficamo pra agüentá a despesa da gente. Agora, se não agüenta, então...
>
> (Pingolim, Circo Paulistão)

Estatísticas precisas a respeito da freqüência dos espetáculos nos são dadas pelo pessoal do Circo do Chiquinho. Na região onde estavam assentados, por ocasião da pesquisa, percorreram os seguintes pontos: Santa Madalena, com noventa e cinco espetáculos; Oratório, trinta e seis espetáculos, e João Ramalho, trinta e oito espetáculos. Ficou cerca de sete anos em Santo André e um ano nas vilas vizinhas. No ano da pesquisa (1976) o circo:

> ... de repente dá uma saidinha pra Vila Ema, como já estive aqui há três anos atrás. Já é São Paulo. Dia 17, Sábado de Aleluia, está marcada nossa estréia em Santo André novamente. Quer dizer, voltamos pra Santo André novamente.
>
> (Depoimento de Joanito, Circo do Chiquinho)

Os circenses do Circo American estavam no local da pesquisa ("praça") havia um mês, o que é considerado por eles razoável como resultado. Ficam dois meses numa praça "boa" e já chegaram a ficar apenas uma semana em uma praça "ruim". A mobilidade do circo é determinada pela afluência do público. Durante um ano de trabalho, o American percorreu os seguintes pontos da cidade: Jardim Esther, Vila Rica, Vila Ema, Santa Clara, São Miguel, Vila Progresso, Vila Mara, Jardim Helena, Bairro do Lajeado e pela segunda vez Vila Progresso.

Preços dos ingressos e renda da bilheteria

Os preços dos ingressos, muito flexíveis, são estabelecidos em função das possibilidades econômicas do público a que se destinam. A este respeito existe um certo planejamento, que nos é revelado por Chiquinho:

> O preço, dia da semana, tem que ser bem barato senão não vai ninguém, né? Por exemplo, nóis lá, adulto cobramo 5 cruzeiros — criança, um cruzeiro. Senhoras e senhoritas, às vezes grátis. Quando é no começo da praça a gente bota senhoras e senhoritas e criança a um cruzeiro. E adulto, homem, vamos dizer, cinco cruzeiros — que esse é o preço que nóis cobra. Dia de **show** a gente enfia um pouquinho mais a faca, né? Por exemplo, **show** a gente cobra dez cruzeiros geral, criança cinco e cadeira quinze. É um preço razoável, né?

"senhoras, senhoritas e meninas, grátis"

Segundo o mesmo Chiquinho, os preços variam de bairro para bairro:

> Às vezes a gente chega num bairro e a gente procura saber como é que tá, se tá bom de dinheiro. Então a gente vai nas casas comerciantes — eles já estão mais ou menos a par, eles já informam pra gente, então a gente experimenta cobrar um

pouquinho mais caro — se acauso ver que deu resultado então fica naquele preço. Nos bairros mais centrais, bairro mais no centro, vamos dizer, então é o bairro que a gente pode cobrar um pouquinho mais, que é bairro que quase todo mundo tem carro, então eles têm mais dinheiro, é bairro que a gente pode cobrar um pouquinho mais. Agora bairro mais afastado, de condução, daí já é bairro que pode cobrar bem baratinho, senão não vai ninguém no circo.

Em relação a bairros economicamente muito carentes, Joanito, sócio de Chiquinho, informa adotar o seguinte recurso:

... pro circo funcionar: a gente bota senhoras e senhoritas gratuito, meninas a um cruzeiro, meninos dois, adulto cinco cruzeiros. Depende do bairro. Depende do bairro. Se é muito pobre a gente tem que pôr um preço mínimo.

Somente em um caso — o do Circo Paulistão — foi possível apurar a renda por noite, estimada em três mil e quinhentos a quatro mil cruzeiros, quando tudo vai bem. Há, no entanto, noites em que a renda cai a vinte e oito cruzeiros.

Divulgação

A eficiência da divulgação está, evidentimente, ligada ás possibilidades econômicas do circo-teatro. Em uma organização tão bem-sucedida quanto o Circo Bandeirantes, ela se faz através de um jipinho de propaganda de sua propriedade:

... para rodar o dia todo aí na rua.
(Depoimento de Chico Biruta)

Fachada. Circo Bandeirantes.

CIRCO TEATRO BANDEIRANTES
R
O
TE
T
O
S
O

O Circo Paulistão, sem condições de possuir condução própria, é obrigado a alugar um carro, precariamente equipado, para fazer a divulgação pelos bairros.

O Circo American lança mão de vários canais para a divulgação dos espetáculos:

> Nós usamos programas e o carro volante na rua, é o que nós usamos. E o Ely Correa, o Léo Canhoto, o Robertinho, pela rádio eles anunciam quando o circo vai estreá ou quando eles vão vê. É a única propaganda, que a televisão não dá, não pode tá pondo propaganda que é muito caro. Tem a propaganda volante, diária, carro na rua, os programas, nos bairros, e os **shows** que o Léo Canhoto, o Ely Correa anunciam pelo rádio. O Ely pela Tupi, o Léo pela Record, que eles anunciam pra gente.
>
> (Depoimento de Dona Maria Dantas Benelli)

Os esquemas de divulgação de que lança mão o Circo Bandeirantes são variados e vão desde um trabalho de verdadeira catequização da platéia até o emprego de recursos espetaculosos, destinados a impressionar e motivar o público em potencial.

Marco Antônio, Chico Biruta, exemplifica processos de divulgação no seu circo:

> Sempre no nosso espetáculo da estréia eu sempre entro, em vez de entrar de Biruta eu entro com a cara limpa, como a gente fala, né, pra conversar com a platéia, abertura de nossa temporada, dizendo pras famílias que podem vir no nosso circo. Porque, normalmente, quando chega um circo num bairro, então as famílias se afastam porque sempre dá briga, sai aqueles palavrões na platéia, né, então nós, nós tomamos cuidado. Não sei se vocês repararam naquele cabo da polícia que tava o tempo todo aí. Ele é contratado exclusivo. Aonde o circo vai ele acompanha o circo, que é pra manter a ordem. Temos também dois rapazes à paisana — aquele alemão que estava aí, e outro rapazinho também que é justamente pra isso — qualquer pessoa que se portar não conveniente com o espetáculo a gente tira pra fora, quer dizer, tira na educação, fazendo a pessoa entender, essa pessoa inclusive volta pra ser nosso amigo.

Este mesmo circo encena peças de terror, destinadas a causar grande impacto sobre a platéia. A imaginação dos dirigentes do circo não é poupada, nessas ocasiões tão especiais:

> Nesses dias de "Lobisomem" a gente coloca nosso caminhão na rua, nós fazemos um jaula em cima do caminhão, e sai uma pessoa do circo, sabe, caracterizado de lobisomem. Porque nós temos a roupa, a máscara. Então põe a jaula em cima do caminhão, é um sucesso, vai todo mundo atrás do caminhão, até homens, mulheres, pessoas de idade, então nas esquinas o caminhão pára, sabe. E a gente faz de propósito. O caminhão sai com alto-falante, esse rapaz que tá aqui ele grava. Anunciando "Hoje no Circo-teatro Bandeirantes 'A Maldição do Lobisomem'", dá umas gargalhadas meia loucas, né? Chama uma mulher do circo e dá um grito de terror. Isso daí tudo gravado, né, e depois sai no caminhão com dois alto-falantes. Sai então no caminhão anunciando no alto-falante e também nessa jaula vai o lobisomem, pára na esquina, o caminhão pára, então abre a jaula, ali o lobisomem ameaça sair da jaula e pular, mas a gente toda vez tá sabendo como é e se diverte. E a turma dá no pé, sabe.

O melhor horário para a divulgação no bairro é de manhã e de tarde, explica Chiquinho:

> Bem de tardezinha, depois das cinco horas que o pessoal começa a vir do serviço, então ele sai até escurecer.

O esquema de divulgação começa a ser acionado, no Circo do Chiquinho, no momento em que se inicia o processo de assentamento:

> Por exemplo, leva cinco dias pra armar o circo. Durante esses cinco dias ele sai todo dia avisando: "Tal dia é a estréia, em tal lugar". Então sai o carro na rua, roda o bairro inteirinho. No dia da estréia ele também sai e avisa. "Hoje estréia", então o pessoal já está sabendo do circo naquela localidade.
>
> (Depoimento de Chiquinho)

Carlito, além de proprietário, funciona como uma espécie de mestre-de-cerimônias, de relações públicas do circo. No dia em que foi encenada a peça "O Céu Uniu Dois Corações", por exemplo, no intervalo entre um ato e outro, dirigiu-se de improviso ao público, lançando mão de um discurso altamente envolvente e que funciona como excelente veículo de divulgação do circo. Entre os muitos argumentos de persuasão usados por Carlito, em relação ao público, vale a pena notar os seguintes, mais extensamente detalhados na apresentação em anexo (p. 122):

— agradecimentos ao público por prestigiar o espetáculo, apesar da chuva;

— manifestação de esperança de que o espetáculo corresponda à expectativa das famílias presentes;

— expressão do desejo de que o público encontre no espetáculo o divertimento, a mensagem e a ternura que aí veio procurar;

— divulgação da programação da semana, com horários, nome das peças, descrição breve de seu conteúdo e muita ênfase na mensagem das peças que, segundo ele, transmitem "uma cultura extraordinária".

Aliás, o circo usado como veículo de ensinamento, como instrumento didático a serviço das famílias, é a tônica de todo o improviso de Carlito, que se propõe, como todos os seus colegas de profissão, a fazer um tipo de arte "de família para as famílias".

Equipamentos do circo

Chiquinho enumera o equipamento de seu circo, que podemos considerar característico de um empreendimento medianamente bem-sucedido: lonas, madeiramento, mastros, cadeiras, arquibancadas, madeiramento de palco, aparelhagem de luz (precária), aparelhagem de som, instrumentos, um pequeno guarda-roupa e caravanas. Os Benelli, do Circo American, em situação econômica um tanto precária no momento da pesquisa, tiveram de recorrer ao empréstimo de quatro refletores e cinqüenta lâmpadas. Declararam, no entanto, possuir um aparelho de som e duas caixas acústicas. Possuem um caminhão-residência, mas para o transporte do circo alugam caminhões.

Cenários e figurinos

Os cenários são concebidos em função da extrema mobilidade do circo:

> São todos cenários de pano que tão enrolados ali, quer dizer, desceu já é uma casa rica, uma casa pobre...
>
> (Depoimento de Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

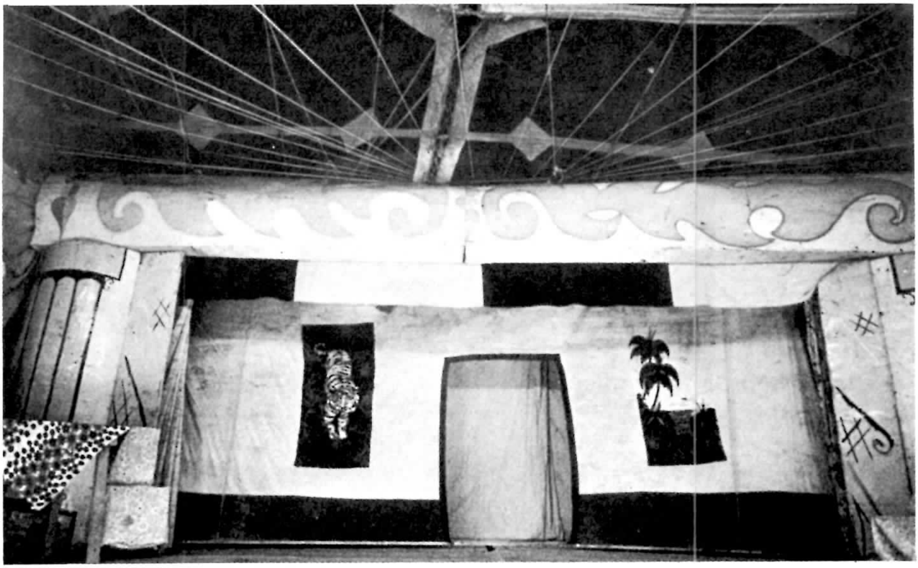
O número de cenários varia de acordo com a maior ou menor prosperidade do circo:

> ... o circo que pode, vamos dizer assim, então cada peça eles têm um cenário, casa pobre, tem bosque. Pra apoteose tem o céu. Agora tem outro que toda peça é o mesmo cenário.
>
> (Depoimento de Chiquinho, Circo do Chiquinho)

Boa parte dos figurinos são confeccionados por elementos do circo ou comprados fora. No entanto,

> ...tem artista que já tem um bom guarda-roupa, então usa o próprio guarda-roupa.
> (Depoimento de Joanito, Circo do Chiquinho)

Cenário. Circo Bandeirantes.



A lona

A lona, um dos equipamentos mais preciosos do circo, requer cuidados muito especiais. Ela só pode ser retirada quando seca, pois se enrolada molhada queima, devido à presença de determinado agente químico empregado no seu tingimento. Esse mesmo agente é responsável pela durabilidade da lona. Normalmente gasta-se mil e duzentos, mil e trezentos metros de tecido para confeccioná-la, o que é feito em aproximadamente um mês e meio. A lona do Circo Bandeirantes é feita por um circense especializado. O processo é o seguinte:

> ela é feita em gomo, todo separado, depois que é juntado todas as partes.

Muitas vezes sucede que é o próprio dono do circo que confecciona a lona:

> Pode não ficar assim tão bem-feitinha, bonita como essa... e tem outros que ficam bem, né? Depende de como ele aprendeu. Muitos circos os próprios donos do circo fazem a lona. Agora, quem não quer perder tempo em fazer, como é o nosso caso, nós já pagamos, mandamos fazer, já vai buscar e coloca e não tem problema. Dá um temporal — rasgou, manda pra ele, ele conserta e pronto.
>
> (Depoimento de Chico Biruta, Circo Bandeirantes)

Na feitura da lona são empregados pano, barbante, cordas, cera, tinta, parafina, querosene, óleo de rícino e vaselina, estes últimos itens des-

"O Casamento de Chico Biruta".

tinados à impermeabilização. A lona, no entanto, é de duração muito limitada. Como diz Mário Benelli, do Circo American, "o circo é ingrato sobre a lona".

Essa "ingratidão" deve-se à ocorrência de temporais e o Circo American, no ano anterior à pesquisa, chegou a perder três lonas:

> ... deu temporal na segunda lona nova. Levou embora. Fizemos outra. Dali uns dois, três meses, levou embora outra veiz. Fizemo outra, que o circo não pode morrer. Ir pra frente sempre. Então a gente não... não deixa morrê, não deixa a peteca caí. Então tiramo dinheiro do banco, fizemo outra lona. Foi embora outra veiz. Temporal levou embora outra veiz. Até barraca do meu filho, levou tudo embora.
>
> (Depoimento de Mário Benelli)

Na Grande São Paulo, a durabilidade da lona se vê comprometida pela poluição corrosiva, que obriga o circo a uma peregrinação dramática de bairro a bairro, quase uma fuga:

> A lona, aqui em São Paulo, ela dura menos. Porque há a poluição em São Paulo. Principalmente na região do ABC. Por exemplo, tem a refinaria de petróleo, tem a Petroquímica. Então ali em Capuava, a gente só vai lá quando a lona já está pra trocar. Se ficar ali um mês perde a lona. É como da maresia. Na região do litoral, se botar um pano, uma lona, é dois, três meses e não tem mais pano. Então a gente procura sair aqui da região de São Paulo onde a poluição é grande. A própria poluição come. Na região de Perus, se foge pra Perus, tem o cimento. Se foge pro lado de Santo André, ali na beirada tem a refinaria, que é a Petroquímica. Se desce pro litoral, tem a maresia. Enfim, tem os problemas de poluição. Se não é uma poluição é outra que acaba com a lona. Come tudo. Por exemplo, eu tenho uma lona aqui, essa lona da marquise da frente, ela é um mês mais velha que essa aqui. E o senhor vê a diferença dela. Está totalmente preta já, e é verde. Foi a lona que nós pusemos lá no Capuava.
>
> (Depoimento de Joanito, Circo do Carlito)

Despesas de manutenção

Joanito, do Circo do Chiquinho, revela que as despesas do circo são extremamente elásticas, dependendo de numerosos e imponderáveis fatores:

> A despesa do circo — nunca tem uma despesa fixa, porque tem a quantidade do artista. Mas mesmo a quantidade do artista é variável, porque tem semanas que a gente... como a semana vai bem... a gente dá uma caixinha — coisinha, um cafezinho — mas sai fora do orçamento.
>
> Tem, por exemplo, na armação, duas ou três pessoas a mais pra ajudar a armar o circo. A pessoa tá desempregada — "olha, você quer dar uma mãozinha?" Então dá um pouquinho mais.
>
> Na semana que tem que mudar o circo tem a despesa do caminhão, de Light, que a gente faz um depósito adiantado. E tem as várias despesas — lâmpada. Toda vez que vai estrear tem que comprar no mínimo quinze ou vinte lâmpadas, sempre quebra. Lá fora, por exemplo, se está chovendo, a luz tem que ficar acesa. Então ela esquenta e estoura. Lâmpada, aparelhagem de som que sempre dá uns probleminhas. Microfone, por exemplo, hoje deu um probleminha que era um fiozinho que estava escapadinho. Tem que comprar um **plug** novo. Sempre passa fora do orçamento

uma base, no mínimo de quinhentos contos, sem contar o salário dos artistas. Isso fechando a mão pra não gastar.

Depois tem a época da lona. Nós temos uma reservinha, dividir ela, porque a lona se acaba — em dez ou onze meses a gente precisa trocar de lona. Então precisamos fazer outra. Se a gente deixar de recolher ,na hora de fazer lona... não tem o dinheiro.

É o que muita gente de circo faz — ele só pensa na hora — foi bem! Daí ele vai comprar carro, compra isso, compra aquilo, e esquece do circo. E o circo é um ser também, Não é humano, mas tem manutenção. Agora nós estamos trocando a parte de madeiramento dele, vamos trocar essa semana. Daí vem pintura. Quer dizer, sempre tem uma coisinha pra gastar. Nunca a despesa do circo é harmônica, nunca é aquele fixo. Sempre tem o inesperado.

(Depoimento de Joanito, Circo do Chiquinho)

Chiquinho estima o gasto diário do circo em

... trezentos a quatrocentos cruzeiros por noite, pra montar uma peça mais ou menos. Que aí a gente, além de ter a companhia tem que arrumar artista de fora — que artista de fora cobra cachê, tudo, né?

Direitos autorais

O Circo American mantém um repertório de cerca de oitenta peças, em geral adquiridas na Livraria Teixeira ou então conseguidas diretamente com os autores. Segundo seu proprietário, Mário Benelli, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) arrecada mensalmente uma taxa de cinqüenta cruzeiros, relativa a todos os textos encenados. No depoimento de Chiquinho, do Circo do Chiquinho, essa arrecadação é semanal. Isso lhe dá o direito de levar qualquer peça. Mesmo as peças "antigas" têm que pagar,

... porque se o autor já faleceu então tem a família.

Subvenções oficiais

Chico Biruta informa que houve um tempo em que eram dadas subvenções ao circo (pela Comissão de Circos, Circos-Teatro e Pavilhões, do Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria Estadual de Cultura, Esportes e Turismo).

Agora fazem dois anos que não se recebe mais. Mas a subvenção que era dada era, no caso, muito pequena, então não... quer dizer, sempre era bom, mas... girava no caso de um circo de primeira categoria, que é o nosso, girava em torno de oito mil cruzeiros. Daí houve muito rolo lá, parece que pararam.

O ESPETÁCULO NO CIRCO

A idéia do circo como espetáculo do excêntrico, das exceções e contrastes, diluiu-se na periferia. Os grandes números de trapézio, as exibições de animais quase já não existem, tornando-se exclusividade das grandes empresas (também raras), localizadas em áreas mais próximas ao centro e destinadas a um público de poder aquisitivo bem maior. A presença viva do circo nas regiões mais afastadas (quarenta minutos, uma hora de carro da Praça da Sé), a sua existência como **acontecimento** deve-se ao fato de ter se tornado **casa de espetáculo, local de encontro** ou de **se ver alguma coisa** pertencente a uma parte muito grande da população. Operários, pequenos comerciantes, encarregados de tarefas braçais e suas respectivas famílias conseguem, reunidos, integral participação no divertimento que lhes é proposto.

A primeira definição de espetáculo circense nos foi dada por Marco Antônio Semioni (Pingolim):

> Entra na primeira parte os artistas do circo com o cômico (palhaço, no caso). Depois o **show** dos artistas que vêm de fora e depois a apresentação da peça.

Os artistas do circo

Essa primeira parte executada pelos artistas do circo, embora modesta, sofrendo ligeiras influências dos meios mais fortes de comunicação, conserva ainda a verdadeira essência do espetáculo circense: uma arte, cujas origens se situam na vida e no aprendizado em comum. O **picadeiro** — como é denominada essa primeira parte — é uma amostragem rápida, variada, adaptada a cada local, de longas experiências transmitidas de pai para filho, de colega para colega, de criança para criança.

> ENTREVISTADOR: Quantos anos você tem?
>
> R.: Nove.
>
> ENTREVISTADOR: O que você está ensinando pra ela?
>
> R: Deslocação (. . .) É. . . virar. É deslocar todo o corpo (. . .) Em todos circo eu é que ensino as meninas. . .
>
> (Regina, Circo Paulistão)

As frases "a gente de manhã põe as criança pra tirá número", "a gente quebra o galho", indicam os responsáveis por essa primeira parte, referida linhas acima.

> Número de piracogia eu também sei fazer. Às vezes eu contrato esses número e fico de olho. É onde que a gente começa a aprender coisas novas. Comecei a aprender trapézio. Na outra praça vou fazer trapézio. É um número perigoso. A gente pode cair, quebrar as costelas. Mas tudo isso aí é a vida. A vida tem que (ser) ganha assim. Ou morre ou não morre.
>
> (Roberto Carvalho, Circo Paulistão)

Rarissimamente há contribuição do artista de fora. Baseia-se pois no aprendizado familiar, ainda que no momento, pouco desenvolvido, mas de qualquer forma voltado para atrações específicas: a deslocação, a pirofagia, o trapézio. Leila, menina de onze anos, filha de Roberto Carvalho, proprietário do Circo Paulistão deseja, quando crescer, "ser bastante artista" (bastante evidentemente no sentido de saber desempenhar todos os papéis, todas as funções que um artista de circo tem obrigação de desempenhar).

> Tem uns até que briga pra fazê número de fogo. Tem a mocinha Tânia que faz parte de canto e bailado. Tem treze anos. É a mais velha. Tem vez que o menino invoca: "Não vou entrá pra fazer número de fogo, porque a turma vai enjoar da minha cara". Então entra a mocinha que é diferente. Entra de biquíni e tudo. Depois a menina diz: "Hoje eu vou fazer canto e bailado". Então tem que entrá o menino.
>
> (Roberto Carvalho, Circo Paulistão)

Carlito, proprietário de uma organização mais estruturada, chama atenção para um número que um de seus contratados-residentes executa em dias de picadeiro:

> Eles (Orlando e Maria) fazem número de chicote. Ele com chicote na mão e ela então segura, por exemplo, uma flor nos lábios. A uns dois metros de distância, ele com o chicote, parte a flor ao meio. É um número arriscado, mas vistoso.
>
> (Carlito, Circo do Carlito)
>
> ENTREVISTADOR: Orlando, quem te ensinou esse número?
>
> ORLANDO: É, eu comecei trabalhando no circo, vendendo pirulito. Sempre faltava alguém... Mas chegou uma certa época que foi preciso trabalhar sério. Aí eu comecei a trabalhar em vôos: vôos da morte... Naquele tempo chamava "me agarrre, pelo amor de Deus", porque os vôos daquele tempo eram sem rede. Eu era o condutor de vôos. Dali já criei coragem, já fui fazendo trapézio, fiz escada giratória (...) Encontrei a minha esposa em Santo André, começamos a namorar (...) Depressa percebi que ela servia pra ser a minha esposa em circo. Ela também gostava muito (...) mas fui cansando de número de ar, precisei passar pra número de chão (...) Mas não tinha ginástica suficiente pra fazer número de chão: barra, saltar, essas coisas. Aí então me adaptei ao chicote, ao laço, ao número de faca e ventriloquia, coisinhas que não sem muito sacrifício se aprende. E o chicote criou meus filhos todinhos.
>
> (Orlando, Circo do Carlito)

O treino é feito geralmente pela manhã, segundo Mr. Jones, um dos artistas do Circo Paulistão:

A gente levanta. Antes de tomar café a gente ensaia um pouco pra pegá mais agilidade no corpo. Porque se a gente come e depois ensaia, o corpo fica pesado e a gente fica sem agilidade. É uma ginástica...

Eu faço equilíbrio no arame. Depende muito do equilíbrio e eu tenho que deixá o corpo mole, sempre leve. E na roleta giratória (que a gente se equilibra) no arame pra atirá as faca, quando ela gira, precisa ter muito golpe de vista. Muita atenção e cuidado.

A precariedade do espaço, o pouco desenvolvimento das habilidades empobrecem de certa forma a primeira parte do espetáculo. O artista Demétrio (Dema) aponta como problema a falta de ensaiadores:

Então as crianças não estão aprendendo mais a trabalhar em circo. Ninguém aprende mais a saltar, fazer paradas, números de vôos. O picadeiro está diminuindo. Os pais procuram ensaiar mais os filhos a trabalhar em teatro. (...) Não sei por que, mas ninguém mais quer ensaiar os filhos pra trabalhar em números de ar (...) A atração do circo era o vôo. Hoje em dia tem poucos voadores, saltarinos, acrobatas. Muitos pais não ensinam. Então a gente está decaindo porque a sociedade não ajuda de maneira nenhuma.

Ainda hoje, a figura mais atraente dessa primeira parte continua a ser o palhaço e seu companheiro, o **clown** (chamado de "clom" pelos circenses). Uma das modalidades dessa apresentação consiste na presença do palhaço na platéia, sentado entre as crianças, negando-se naquele dia a trabalhar. Incorpora, com sucesso, as crianças as suas graças, dizendo-se em companhia da família, apontando cada uma delas como sua mãe, seu pai, seus irmãos. Convencido pelo companheiro, concede ir ao centro e a conversa vai tomando impulso, tornando-se cada vez mais direta e maliciosa. Um diálogo, nem sempre longo, vai conduzindo a desfechos cômicos, dando margem às improvisações.

Pingolim inicia seu número junto ao público infantil.

Se existem crianças contorcionistas e trapezistas, existem também aquelas com nítida vocação para a comicidade. Iniciam-se nas matinês infantis em contato direto com o público menor. É o caso de Ricardo Dias Neto, órfão agregado à família Carvalho que "está aprendendo a ser palhaço":

Tem vez que eu falo e faço gesto, se pinto... O nariz eu pinto vermelho, a boca pingada ansim. Pinto os olhos, tudo. Visto um paletó rasgado e só.

Ricardo Dias Neto, aprendiz de palhaço.

Ter sempre um palhaço no grupo é a preocupação dos proprietários. Segundo os próprios circenses, sua participação é importantíssima porque de seu êxito junto ao público infantil depende o sucesso de uma praça, pois em princípio é a criança quem traz a família ao circo. Interrogado sobre um tipo de graça que faz, baseada na simples troca de letras, Mariovaldo Benelli responde:

(Faço) justamente porque as crianças gostam disso. Porque se falá uma palavra corretamente tem certas crianças que não entendem. Então trocando a palavra, pra criança se torna mais fácil, mais engraçado e ela entende melhor. É porque a alma do palhaço é a criança. O palhaço é a alma do circo. Geralmente a criança gostando do palhaço, os pais terão que vir. É esse o caso.

Mesmo em circos, cuja organização empresarial nos pareceu bem mais estruturada sobre o elemento "ídolos de periferia", a figura do palhaço-aprendiz não deixa de ser um dado de importância merecendo a atenção de sócios e proprietários:

Aqui nós temos um garoto novo, talvez ele seja até o mais novo... Ele tem... Quantos anos, Maria? Dezoito. Dezoito anos. É o nosso palhaço aqui, oficial da companhia.

(Edson de Carvalho, Joanito, Circo do Chiquinho)

O show dos artistas que vêm...

O **show** dos artistas, realizado já no palco (e não no picadeiro) é o vestígio do rádio e da televisão nas zonas periféricas.

Unem-se nesse **show** a presença do grande centro (sons e maneiras) a uma rememoração: uma visão nostálgica de suas origens (uma platéia mais velha ou os recém-chegados migrantes).

Essa parte do espetáculo é, no momento, o número mais vigoroso das apresentações circenses. Nela há possibilidades de total participação.

As palavras iniciais do apresentar: "Boa-noite/Boa-noite/Este boa-noite está fraco/Quero um boa-noite mais quente" dão começo a um ritual perfeitamente reconhecido por atores e público. O primeiro encontra-se perfeitamente à vontade numa função por demais vista e admirada: a do apresentador de auditório. Isso lhe dá uma espécie de euforia, força e conseqüente domínio. Quanto ao segundo, é com imenso agrado que vê chegada a hora de participar, desempenhar-se conforme a imagem de público, projetada pelos programas da TV.

Desse **show** participam figuras conhecidas. Roberto Barreiros apresentando-se no Circo do Carlito em 16/1/76 relembra às várias faixas do público ali presentes quem ele é:

> ... eu acredito que vocês tenham me visto no programa "Hotel do Sossego", onde eu vivia a figura do Escovinha, aquele cara que conversava com a lata de lixo e com a vassoura e paquerava a Jacqueline Mirna. Mais recentemente eu trabalhei na TV Tupi, Canal 4. Programa "Alegríssimo"... e também no "Essa Gente Inocente", onde eu vivia a figura do vira-lata, aquele cachorro que era apaixonado pela Lady (canta: "Mas acontece que eu sou um vira-lata..."). Atualmente eu estou na TV Globo: um domingo sim, um domingo não, vocês me vêem ao lado do Golias no programa Sílvio Santos (...). Além da gente fazer tudo isso, nas horas vagas a gente dubla desenhos animados para a TV... Mas eu gostaria, apesar da minha afonia, da minha rouquidão, de lembrar algumas vozes das mais conhecidas, pra vocês. Quem é que já não ouviu aquela hiena que vive dizendo assim: "ah! que azar!"...

Outro participante importante do **show** é a dupla caipira. João Salvador Peres (Tonico) da dupla Tonico e Tinoco atribui a ambos a responsabilidade de ter despertado esse interesse:

> Quando nós começamo no rádio, o primeiro secretário nosso era dono de um circo, chamava-se Sertãozinho. Então ele falou: "Olha, vocês vão fazer um **showzinho**, lá no meu circo". E foi novidade, entendeu? Novidade. Encheu o circo. Então dali que começamo a trabalhar em circo, que antes de nós, proprietário nenhum de circo — nem conhecia dupla caipira, nem davam **show.** Então nós somo pioneiros dessa, dessa penetração em circo dos artistas do rádio, os violeiros.

A presença da dupla caipira no circo é tão forte que os enredos de suas modas se prolongam em peças teatrais de sucesso, formando um repertório específico: dramas sertanejos, de autoria de Tonico, Cascatinha, Zé Fortuna...

Há nessa aproximação circo-artista de rádio ou tevê um interesse mútuo. Joanito, sócio do Circo do Chiquinho e também ator fala sobre o problema:

Eu acho que nós dependemos muito do rádio, como eles dependem muito do circo também. Que o circo é o veículo de comunicação deles chegarem ao povo também. Que eles não vão depender só de **shows** que eles fazem em bailes, em exposições agropecuárias, que agora tem bastante no país. O circo pra eles é importante também tanto quanto eles são importantes pra nós.

Entre piadas e números de canto, Roberto Barreiros informa, percebendo naquele auditório possibilidades para aumentar seu público:

Eu queria convidar vocês para que ouvissem o nosso programa, muito humilde, para atender a sua cartinha, o seu atendimento, todos os domingos na Rádio Gazeta, de 11 a 1 da tarde. O programa chama-se "Domingo com Roberto Barreiros" e visa única e exclusivamente atender pedidos musicais de vocês. Eu ficaria muito feliz de passar a receber cartas aqui de todos vocês desta região. Posso contar com vocês, acredito. E quero também convidá-los para agora, no mês de março, assistirem nosso primeiro filme, nossa primeira longa-metragem, uma comédia supercolorida chamada **Louco por mulheres.** Ah! um lembrete: esta semana aqui, nós estamos lançando o nosso mais recente compacto para a gravadora Copacabana, TV-Rio. Trata-se de dois temas da novela "O Pecado Capital". Acredito que muita gente já deve estar seguindo aqui "O Pecado Capital". Eu gravei pra vocês **A canção de Wilma",** o "tema" de Wilma, aquela música da flautinha, entendeu? (assobia).

Eu gravei, cantando: **A mão desenhando**. . .

Perguntamos a Joanito: "Você acha que daria para se fazer um espetáculo de circo só com o teatro, só com os artistas do circo, sem convidar ninguém de rádio ou de tevê?"

JOANITO: Não. Eu acho que seria difícil. Aí, torna-se uma colaboração mútua. Porque a gente poderia levar. . . teatro. Mas eu acho que fica meio cansativo. Então pra gente variar durante a semana nós contratamos o **show.** Dificilmente a gente bota o **show,** de segunda a sexta-feira. Mas no sábado e domingo pro povo ter uma atração diferente, a gente bota. Por exemplo, o caso do Tonico e Tinoco, do Pedro. . ., do Roberto Leal — que agora esse portuguezinho está bem no auge. Então o povo tem prazer em vir ao circo, há uma motivação pro povo vir ao circo. Vê pela televisão, ouve por discos, então vem ao circo.

A apresentação da peça

Outro momento importante do espetáculo circense é a "apresentação da peça", ou seja, o teatro, também articulado conforme as preferências e características dos bairros visitados.

Tem praça que eles preferem mais drama. Tem praça que é mais comédia. A gente fala: "vocês querem drama, amanhã?" "Não. Nós queremo comédia." Praça que tem muita malocaiada, a turma gosta é de ficar dando risada. Praça que tem gente de família, gosta de drama. O marido, a senhora, a avó, eles gostam mais de sentir o drama. Palhaçada eles vão ver na televisão.

(Roberto Carvalho, Circo Paulistão)

Você joga, por exemplo, um drama. Então, você nota que a platéia não aceita, porque é aquele barulho. Então quer dizer que a platéia não aceitou o drama. Então você apela pro espetáculo quem nem o de hoje, sabe? (. . .) Anteontem jogamos uma peça: "A Escrava Isaura". Um drama que tem negócio de tiro. Bang-bang, eles gostam. . .

(Maria Benelli, Circo American)

O **repertório** do circo permanece o mesmo. Há muito que não se vêem novidades. Cem títulos, segundo alguns; duzentos, segundo outros, pertencem às comédias de autores desconhecidos, às peças sertanejas, aos dramas propriamente ditos.

A comédia (ou chanchada) é uma continuação mais longa e elaborada do número apresentado pelo palhaço e seu companheiro. Movem-se com extrema liberdade, embora seus temas sejam tradicionais e perfeitamente conhecidos pelos intérpretes. Permitem contudo a improvisação dos diálogos e têm abertura suficiente para acolher o acontecimento do momento, a mudança do local, ou o talento inventivo de algum novo intérprete. Não se conhecem seus autores e, segundo Marco Antônio Martini, "é uma coisa muito antiga (...) desde aqueles tempos do começo, antes do Piolim".

Chiquinho, ator e proprietário de circo, refere-se às chanchadas que o público e atores conhecem: "A Menina Virou", "O Morto que não Morreu", "A Chácara Mal-Assombrada", "O Macumbeiro da Vila Industrial". E nos fala da que ele mesmo escreveu, atendendo ao gosto do público e ao assunto em moda:

> A gente põe um nome, põe outro, conforme o nome da época. Por exemplo, eu agora levei uma que eu pus o nome de "Eu não Quero mais Pepino", por causa daquela música do Jacó, do Jacozinho (...) Isso aí não tem comentário. Isso aí é na hora que a gente vai inventando. É chanchada pra criança. Até gente grande gosta. Vai um, solta uma **bolinha,** outro solta outra. Vai com o pepino, quebra na cabeça do outro... é comedinha.

Essas comédias vivem da agilidade de seus intérpretes:

> Geralmente, a turma do circo já conhece. Sai de um circo e vai pro outro e é quase o mesmo repertório dessas chanchadinhas. É quase a mesma coisa. Só que um leva um pouco mais, outro menos, mas é aquilo lá.
>
> ENTREVISTADOR: Vocês combinam alguma coisa antes de começar o espetáculo?
>
> CHIQUINHO: Não senhor. É na hora que sai.
>
> ENTREVISTADOR: Mas como é que começa a peça? Como é que vocês fazem para iniciar o espetáculo?
>
> CHIQUINHO: Prá começá então nós fala: "você entra lá, fala isso", depois entra outro e fala aquilo e vai entrosando até mais ou menos uns quarenta minuto. Assim cinqüenta minuto mais ou menos, a duração da comedinha. Agora tem um que dirige...
>
> (Chiquinho, Circo do Chiquinho)

A comédia "O Casamento do Chico Biruta" é também de autor desconhecido. Mistura um personagem fixo (Chico Biruta) a um enredo comum à comédia de costumes: a chegada de parentes moradores na roça, a uma residência da cidade. A graça, sempre apoiada no talento do ator cômico, entremeia-se de mal-entendidos e, conseqüentemente, de qüiproquós.

"O Casamento de Chico Biruta".

Wilma e Roberto explicam a seu modo como se preparam para um espetáculo desse tipo.

WILMA: Eu não sei se vão precisar de mim hoje. Depende. Se eles não trazem na caravana uma mulher junto, então eu ensaio e na hora eu entro... Com nóis não tem esse negócio... É cinco minutos e já entro em cena. Eles ensinam o que eu tenho de dizer na hora que eu entrá.

ROBERTO: Ela faz o papel de Margarida. Eu sou... o meu papel é de marido dela. Eu chamo Raymundo. Ela fala: "Oh, Raymundo!" E eu: "Oh, meu amor, Margarida. Como vai meu amor? Tudo bem?" Bem dramático. É assim que a gente leva. Lá atrás é tudo respeito. Mas na cena a gente vai... essas palavras assim. O marido dela não pode nem ficar com ciúme. O problema é esse. A gente se abraça: "Oh, meu amor!" Se abraça, dá um beijo disfarçadamente, que nem na novela, que nem no teatro, mas tudo decentemente que é pro público não se revoltá. Então a gente leva tudo assim, na base da brincadeira e a mesma coisa pro público, pra agradar o público também.

Entre a comédia e o chamado "drama sério" está a peça sertaneja, cujos autores são nomes conhecidos no gênero: Zé Fortuna, Cascatinha, Tonico. Tendo como ponto de partida o tema central de uma de suas músicas de sucesso, sua aceitação perante o público circense está praticamente garantida pelo êxito anterior do disco e pela presença da dupla sertaneja como atores no desenrolar da peça e como autores-cantores antes ou depois dela.

Tonico nos conta como começou a se interessar por essa modalidade de espetáculo:

> Essa primeira (peça) não fui eu que escrevi. Foi um amigo, até um artista de circo muito antigo. (É a estória de Chico Mineiro). Chico Mineiro foi (a estória) que mais vendeu e vende disco até hoje (. . .) Aí esse colega falou assim: por que vocês não fazem uma pecinha, representando o Chico Mineiro, a morte do Chico Mineiro, o enredo faz um ato, não é? E faz o **show**, que dizer um **show** completo. Então aí, pegamo vinte mil réis.

Um dos textos mais famosos do gênero é "A Marca da Ferradura":

Vou contar o que aconteceu
Com um rico fazendeiro,
Um homem sem religião,
O seu Deus era o dinheiro...

> TONICO: Deve ser lenda. Então eu sempre guardei aquilo na idéia. Aí, quando nós entramo no rádio, eu esqueci desse tema, esqueci. Aí apareceu esse Lourival dos Santos com essa música **A marca da ferradura** e então aí eu me alembrei, falei: "Olha a estória que a minha avó contava". Então, nós gravamo ela e de acordo com o sucesso, então fiz a peça "A Marca da Ferradura", quer dizer, pro sujeito entrá a cavalo na igreja, pra ele surrá os outros, eu falei tem que se começá por exemplo numa fazenda... Sê o valentão criado pelo tio, né? E então, depois, ele muito bruto, casa e... aí foi indo... Veio vindo o enredo d' "A Marca da Ferradura", até chegar naquele final. Quer dizer... que no teatro, a gente não pode, não tem condições de mostrar aqui que a gente escreve, né?

O burro foi judiado,
mas na igreja não entrou
que o dono não respeitava,
seu burrão arrespeitou.

A peça foi armada em torno do personagem mau. A sua volta estão o tio e a tia "bondosos", Luzia (a mulher sofredora), Terezinha (a filha), um professor, o personagem cômico (o moleque Chico Biruta), o ceguinho vindo do norte. O nascimento de uma filha cega é motivo para que o vilão desconfie da traição da esposa, e mate o cego e a mulher. Dirige-se então a Aparecida do Norte, numa espécie de peregrinação maldita:

Esta cena verdadeira
Muita gente presenciou.
O burro deu um corvoce,
O seu dono ele matou.
O dinheiro compra tudo,
Mas a morte não comprou.
A arma do fazendeiro

Com certeza não sarvou.
Bem na porta da igreja,
O seu burrão refugou.
A marca da ferradura
Lá na escada ficou.

Mas no drama há uma chance para o fazendeiro. Depois da trigésima-nona cena vem o final pedido pelo autor: "atrás do cenário já deve estar preparada a apoteose com uma mulher vestida de Nossa Senhora e também Luzia, vestida de branco".

TEREZINHA: Este é o tio Clemente? Que felicidade eu poder vê-lo, meu bondoso tio. É como eu pensava. Tia Anastácia este é o lugar onde minha mãe mandou eu vir? Onde está ela? Ela não disse que me esperava aqui?

ANASTÁCIA: Sua mãe está lá dentro na igreja. Vamos rezar para ela.

FIRMINO (entrando, dando a impressão que está puxando um cavalo): Vamos, cavalo maldito... Eu disse que entrava a cavalo nesta igreja e vou entrar... (cena à vontade, até que ele vai até ao bastidor e volta, caindo, dando a impressão que levou um coice do cavalo. Entra com a camisa aberta e já deve ter no peito a marca da ferradura) (cena à vontade). Cavalo maldito! Agora eu quero ver se estou bom de pontaria... vou dar um tiro na santa (quando ele aponta há uma explosão e ele cai. No fundo aparece a apoteose. Depois Terezinha vem e pega Firmino, leva ele até a santa. Terezinha faz o sinal da cruz. Firmino quer fazer e não sabe. Então Terezinha pega a sua mão e faz com ela o sinal da cruz).

Uma outra espécie de texto seria o drama "sério". Melhor seria chamá-lo dramalhão ou melodrama, pois ainda conserva as características do gênero: uma popularização dos elementos trágicos, um esboço do grotesco e um estilo muito próximo do enfático. O exemplo mais típico é "O Céu Uniu Dois Corações", texto dos mais representados em circo atualmente. Seu autor é Antenor Pimenta. Marco Antônio Semioni resume-a:

"O Céu Uniu Dois Corações" é muito simples. É a estória de um casal que eram namorados e a família se impôs. Depois o rapaz foi estudar em Portugal para advogado e a moça... Eles jogam, a família do rapaz, jogou a família da moça numa tragédia. A mãe da moça fica cega[1]. No final os dois morre. A apoteose é que a moça aparece num coração mesmo, todo iluminado. Quer dizer, com iluminação própria. Ela aparece vestida de noiva e dá as mãos pro noivo. E então se diz: '"O Céu Uniu Dois Corações", o drama dos namorado.'

"O Céu Uniu Dois Corações". Circo do Carlito

---

[1] Marco Antônio enganou-se. A cega é a avó da moça, e o noivo estuda medicina.

Precedendo a apoteose há o diálogo:

ALBERTO: Eu me incumbo de procurá-lo por toda a parte e entregá-lo à polícia.

FRANCISCO (passa pela cortina): Ninguém me pegará. (Atira em Alberto. Confusão).

FERNANDO: Estás ferido? Vou chamar um médico.

ALBERTO: Não é preciso. Nely chama-me. Está esperando por mim, na porta do reino da felicidade eterna e completa. Estou a caminho, Nely querida... Nely... Nely.

"O Céu Uniu Dois Corações". Apoteose final

Mais algumas falas e ao fundo já se vê Nely, que "estende a mão para Alberto que chega logo a seguir".

Pingolim entusiasma-se com esse final: "a gente vendo aquilo é que nem fosse cinema..."

Geralmente os dramas — demonstrando alta qualidade de descendência — falam muito em "completar estudos em Portugal", "carruagens", "bosques" e "ricos fidalgos". Temas célebres misturam-se, numa única peça, e palavras banais lembradas no momento nem sempre condizem com as apontadas acima.

"Maconha, o Veneno Verde" (ou "A Erva do Diabo") nada mais é do que o velho filme de Emil Jannings, **Tentação da carne,** baseado, por sua vez, numa novela de Perley Sheehan. Seu enredo acha-se resumido em **A Cena Muda**, de 3/11/1927:

"Maconha, o Veneno Verde". Joanes Dândaro e Garrafinha. Circo do Carlito

August Schiller é um honrado funcionário de banco. Levava uma vida pacata com a esposa e filhos. Dava concertos à noite com a família. Certa noite, seu patrão lhe pede que vá urgentemente a Chicago levar uns títulos, valorizados demais na ocasião (...) August no trem conhece uma lourinha de ar inocente e fica cativado por ela. É puro encantamento! Ele é um velhinho honesto e ela uma jovenzinha pura. Ele se deixa levar pela lábia da menina. Se embebeda. Acorda no dia seguinte num quarto estranho e sem os documentos. Encontra a lourinha, rindo entre amigos numa taberna. Acaba sendo conduzido pelos cúmplices da desclassificada até uns trilhos de via férrea. Há luta, um trem vem vindo e o chefe da quadrilha é esmagado. Todos fogem. A polícia encontra o corpo irreconhecível e noticia a morte de Schiller no cumprimento do dever. O pobre August Schiller se vê num dilema, que todos já conhecemos. Prefere o anonimato de morto-vivo para salvar a honra da família (...) Chega o Natal e ele não resiste: volta ao seu velho lar e espia pela janela. A polícia vem e prende. Os filhos intercedem. August é solto e não se revela.

"Maconha, o Veneno Verde". Circo do Carlito

A versão circense modifica-se em alguns pontos. Schiller não dá concertos em família, mas brinca "amorosamente" com os filhos de pegador... A gentil lourinha não o leva apenas a beber, mas o força a experimentar uns cigarros "esquisitos". Passando por morto, nosso herói (não se chama Schiller, mas Oswaldo de Andrade) vaga de bar em bar, até um determinado dia, em que se vê obrigado a matar alguém porque essa pessoa se referia ao seu filho — agora um promotor famoso — de forma desabonadora. Está claro que em juízo será acusado pelo próprio filho e defendido pelo noivo da filha. A peça envereda aqui pela não menos famosa "A Ré Misteriosa", sem deixar de lado um filósofo-vagabundo-bêbado que faz lembrar "Deus lhe Pague", de Joracy Camargo. O promotor o acusará, não perdendo a ocasião de, em longas tiradas, apontar o "terrível vício":

"Maconha, o Veneno Verde". Circo do Carlito.

PROMOTOR: Esse vício terrível! Essa árvore gigante que representa a erva maldita! Os galhos são as criaturas inocentes vítimas desse vício e desse traficante. As flores representam juntamente com as folhas, as lágrimas das famílias que, infelizmente, possam ter um caso como este. E essa árvore gigante, senhores e senhoras do júri, cada dia que passa, cresce, cresce, assustadoramente!

No final do julgamento (no intervalo o público havia sido convidado a formar o corpo de jurados) Oswaldo é absolvido e, antes de se retirar da cidade, quer ver pela última vez a família. A mulher o reconhece.

LÚCIA: Oswaldo! Oswaldo!

OSWALDO: Lúcia! Lúcia! (aplausos do público)

Mas por pouco tempo ficam juntos. Oswaldo tem um colapso. Antes ainda consegue dizer: "Querida Lúcia, me perdoa. Este foi o meu único pecado!"

JOSÉ (entrando): Mamãe, esse homem queria lhe fazer algum mal?

LÚCIA: Meu filho, este homem é seu pai!

JOSÉ: Que ironia da sorte! O homem que eu queria condenar é meu próprio pai! (música altíssima, tema de ...**E o vento levou**)

"Maconha, o Veneno Verde", talvez seja um dos únicos dramas levado a sério pelos cômicos, que, em outros textos dramáticos, quebram o clima com piadas e gozações. Ao cômico cabe, em última análise, estabelecer o contato com o público. Mesmo em espetáculos cujo tema não permite uma participação maior, o cômico sempre aparece com grande destaque. O que parecia apenas um momento do espetáculo, transforma-se, assumindo maior importância, tanto em relação ao significado do texto quanto à relação ator/público. É o caso de "O Milagre de Nossa Senhora da Aparecida", onde o ator cômico empurra violentamente os cegos e os coxos, personagens da peça, sob o aplauso entusiástico da platéia.

"Maconha, o Veneno Verde". Gaby Martins e Carlito.

(É peça) de sentimento, mas tem também uma grande parte cômica, que é a cargo do Biruta, que ele é o empregado do hotel. Quando entra aqueles aleijados, sabe? O povo morre de rir. Ele briga comigo, no caso que eu entro lá. Ele avança em mim, puxa a muleta do aleijado pra dar em mim. O aleijado cai no chão, quer dizer, uma confusão... Então nessa peça, o povo chora, o povo vibra, o povo ri e a peça tem de tudo.

(Gazola, Circo Bandeirantes)

Outra peça isenta de comicidade é "A Paixão de Cristo".

Chamas-me Judas/venho vender Jesus num lugar longe daqui chamado Misimani/Lá está Jesus onde estareis emboscado/em Jesus darás um beijo pra indicá-lo aos soldados e naquele que eu der um beijo é quem deveis prender que é Jesus.

Com erros e acréscimos, o que Mr. Jones nos recitou é um trecho de "O Mártir do Calvário", de Eduardo Garrido, levado à cena com sucesso em São Paulo, desde o início do século. Exigências de montagem (número muito grande de atores, cenários e figurinos próprios, **decoração** mais ou menos perfeita) tornaram a peça proibitiva aos elencos atuais. O que não quer dizer que não tenha permanecido na memória do circense, como um texto exemplar.

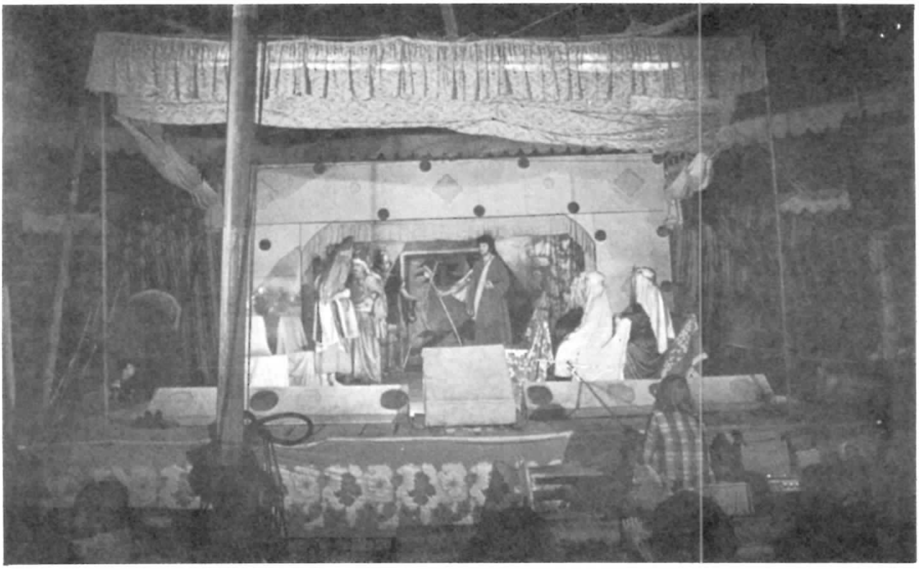
(É a peça) mais caprichada que a gente leva... Então a gente tem que ensaiar uma coisa bem dramática. Então tem que ser uma coisa mais prolongada (...) pra dar tempo de fazer os cenários. Pegar uns galho de árvore, pôr numa lata. Fazer uma coisa bem caprichada (...) Compramo saco de farinha, passamo um fundo nele (...) São dez cenários. Em cada parte leva um cenário. Levanta um, abaixa outro. Tudo corrido. Então é preciso prepará tudo isso. Antes tem que fazer a roupa do Judas pra ele. Mandá costurá a roupa de Judas. Porque a minha mulher costura. Todos nós costuramo. Cada um faz uma roupa. Tem que sê roupa caprichada. Então demora. Senão, sai uma coisa avacalhada. Então é preferível levá uma comédia do que fazê "A Paixão de Cristo". Então vamo levá uma coisa que preste pro público e não uma coisa avacalhada. Porque se levá uma coisa avacalhada (vão dizer): "Isso aí não é 'A Paixão de Cristo'! Isso aí é programa de televisão, programa do Roni Cócegas. Isso aí é tudo palhaçada! Prefiro vê comédia!" Então temo que fazê uma coisa bem dramática pro público chorá, porque tem pessoas que chora, devido ao drama do artista.

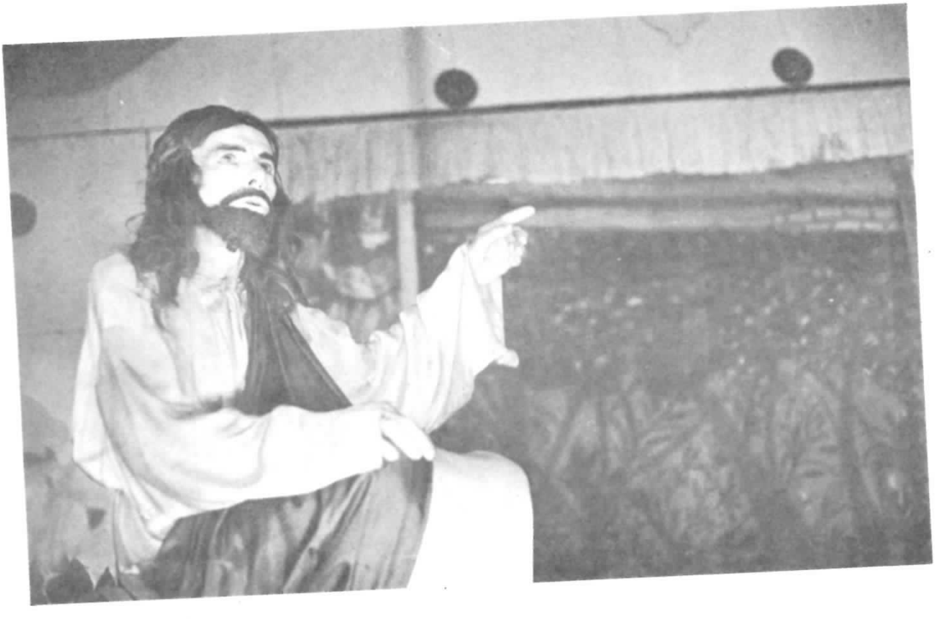
(Roberto Carvalho, Circo Paulistão)

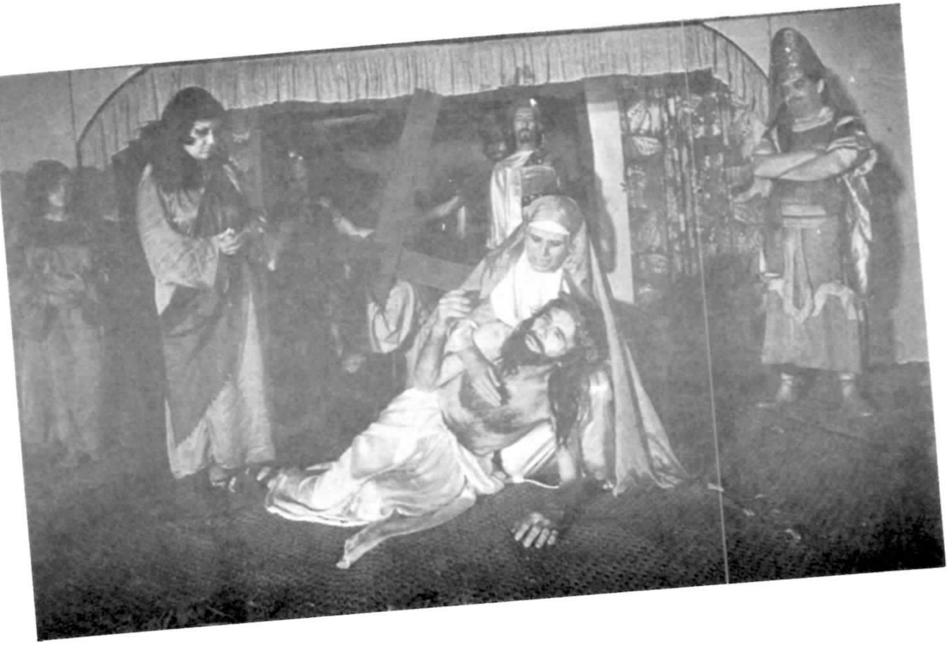
... pelo menos Sexta-feira da Paixão nós levamos a "Paixão de Cristo". Uma peça muito bonita, de doze quadros, tudo colorido. Tivemo uma lotação, uma coisa mais linda. Foi a melhor lotação que tivemo aqui nesta praça. Nem os **show** dos artista conseguiu fazê a praça que nós tivemo. Tivemo uma lotação muito boa e a peça é bonita.

(Maria Benelli, Circo American)

"A Paixão de Cristo". Circo do Carlito.







Os ensaios

O predomínio da comédia e a conseqüente liberdade de se improvisar e por outro lado — no caso do drama — a cristalização do repertório não requerem ensaios demorados.

ENTREVISTADOR: Alguém ensaiou vocês a primeira vez para representar "O Casamento de Chico Biruta"?

M.A.: É como eu falei. Nessa ai houve um ensaio da nossa parte. Então nós falamo: "Vamo levá 'O Casamento do Chico Biruta', né?" Então um começou a lembrar uma parte dessa comédia e outros a lembrá de outras. Então nós começamo a ensaiar e assim é que montamo essa. Agora, as outras, a maioria das peças tem a cópia, né? (...) Essa vai na orelhada, como a gente costuma chamar na gíria. Agora as outras assim são mais difíceis. Porque nessa de hoje se a gente se esquece alguma coisa de falá não tem problema.

(Marco Antônio Martini, Circo Bandeirantes)

Em nível um pouco mais alto, o processo é dos mais antigos: algumas indicações sucintas sobre os personagens e marcações sem grandes inventivas, apenas visando a certa ordem na movimentação.

ENTREVISTADOR: Quando o senhor está preparando uma peça, cada ator toma conta do seu papel, ou tem alguém que vai dando uma ajeitadinha, falando: "É melhor entrar assim; é melhor você ficar aqui, agora"?

CHIQUINHO: Aí, por exemplo, tem o diretor artístico do circo. Ele marca o ensaio e ele sabe tudo. Ele não pega a peça. Já na peça tem os seus rascunho. Então o encenador pode mudar, conforme o escritor escreve. Se ele acha que está errado, se ele acha que fica melhor, ele pegá uma cadeira por exemplo, e pôr perto da mesa, ou se ele acha que não pode pegar aquela cadeira, então ele muda. Sem autorização. Ele faz da moda dele. Então, cada ensaiador tem um modo. Tem o ponto, a gente senta lá, o ensaiador senta na frente e os artistas tudo lá na fundo, conforme fosse representar. Então vai entrando um artista, o ponto vai apontando as falas e o ensaiador está do lado e está falando: "Agora você senta nessa cadeira verde, agora você vai levantar e vai até a mesa e pega o telefone". Uma coisa assim, mais ou menos.

(Chiquinho, Circo do Chiquinho)

ENTREVISTADOR: O senhor é o ensaiador?

ENSAIADOR: Tem muitas peça que eu não conheço. As peça que eu não conheço tem o Joanito que já conhece. Tem a patroa dele, a Fátima. Agora, as peça que eu conheço, então quem ensaia sou eu.

ENTREVISTADOR: Quanto tempo mais ou menos vocês ensaiam cada peça?

ENSAIADOR: Meia hora mais ou menos, ou duas horas, conforme a peça. Tem peças que leva mais tempo.

ENTREVISTADOR: Quanto tempo?

ENSAIADOR: A gente ensaia de um dia pro outro.

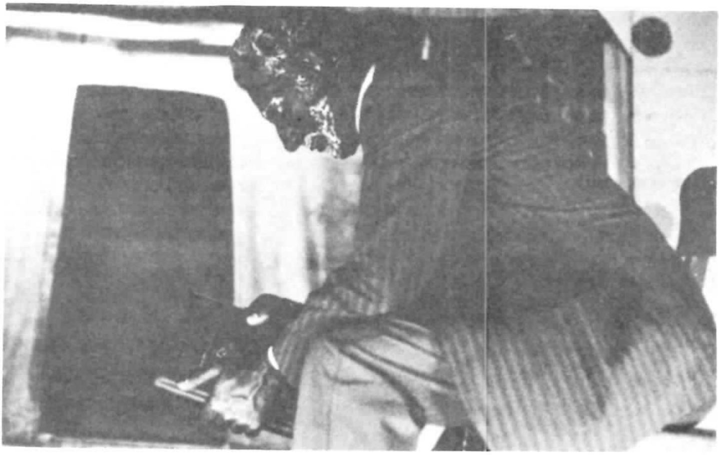
Mesmo quando se referem aos velhos tempos, nos quais havia um verdadeiro preparo antes da estréia, os atores dão ênfase aos problemas de marcação.

No meu tempo ensaio era uma sabatina (...) Tinha um ensaiador chamado Arthur Carvalho que, mesmo que a gente fazendo uma criadinha pra entregar uma bandeja de café, fazia a gente voltar vinte vezes (...) Havia dois ensaios diários. Primeiro se fazia a leitura da peça, com o maior silêncio. Depois a distribuição dos papéis. Ninguém reclamava (...) Depois o primeiro ensaio de marcação pra marcar com lápis: passa dois, passa três... aquele negócio.

(Lourdes Leal, Circo do Carlito)

"O Céu Uniu Dois Corações". Joanes Dândaro e Ludervan Batista. Circo do Carlito

"Três Almas para Deus". Paulo Silva Pinheiro. Circo do Carlito



D. Maria Benelli lembra-se, também, de um passado onde havia o encargo importantíssimo de ensaiador:

Eu já tive bons ensaiadores. O Sr. Ary Câmara, o Sr. Osman, um que não sei se vive ainda, o Sr. Rogério Campos. Quando eu era menina eu tive um ensaiador que me ensinava até o jeito de se ajoelhar, de pôr as mãos. Eles me ensinaram isso. Eu tive um ensaiador pra mim agora ensinar meus filhos.

Mas...

Hoje não se ensaia mais, porque um mora aqui, outro em Santo André, outro não sei onde...

(Lourdes Leal, Circo do Carlito)

Um ensaio nos dias de hoje é relatado por Fátima de Carvalho, figura jovem e entusiasta:

Não é propriamente ensaiar porque as peças do circo todo mundo já conhece. Então a gente pega a peça, aponta alguma coisa que a gente lembra. Alguma cena. Um ajuda e fala: "Ah! Aquela cena era assim! Eu conheci assim!" Todo mundo ajuda, colabora com a gente. Quer dizer que a gente lembra mais. Peça que alguém não conhece a gente já conhece, vai e explica. A gente colabora.

Interpretação

Vimos que o palhaço (em números isolados) e o cômico (nas chanchadas e dramas) caracterizam-se pela extrema liberdade criativa e conseqüente flexibilidade no manejo do diálogo, sugerido pelo imediato das situações e do cotidiano. Isto conduz, evidentemente, a um jeito de representar mais despojado e próximo da maneira de ser do público. Aliás, público e parceiro são elementos primordiais, neste trabalho.

Esse aí a gente conhece só no olhar. No palco, um olha pro outro e já sabe o que tem que falar.

(Gazola, Circo Bandeirantes)

Não precisa nem ensaiar.

(Marco Antônio Martini, Circo Bandeirantes)

ENTREVISTADOR: Como é que vocês preparam as peças, as comédias?

BENELLI: As peças já são escritas, são ensaiadas, tudo direitinho, cada um com o seu papel. Decora. Sempre tem o ponto, assim vai. Agora, comédia, isso já é do tempo antigo, qualquer palhaço hoje em dia sabe comédia de cor e salteado. Às vezes a gente procura mudar um pouquinho a comédia pra diferenciar um palhaço do outro. Geralmente quando a gente vem numa cidade ou numa vila que seja, e leva uma comédia, da outra vez, a gente procura fazer um pouquinho diferente pra modificá, pro povo não dar o desfecho da piada que a gente vai dar. É isso aí.

ENTREVISTADOR: Quer dizer que o pessoal combina entre si o que vai fazer?

BENELLI: Sim, justamente, combina. Mas na hora, se há um palpite na platéia a gente modifica, sem alguém perceber que foi modificado, pra evitá que alguém estrague o desfecho da piada.
(Mariovaldo Benelli, Circo American)

Responder às necessidades imediatas do público é privilégio do ator cômico (atualmente o elemento mais valorizado numa organização circense, como já vimos).

Cássio Roberto Martins foi treinado pelo pai. Está com dezesseis anos apenas e na peça "O Céu Uniu Dois Corações" encarrega-se do papel de um garoto gago. Seu comportamento é cômico. Não refreia a imaginação, como pudemos observar, numa das apresentações. Tratava-se de uma cena em que era discutido o pagamento de umas cartas importantíssimas. Frases como: "se gritares, sua avó morrerá!", "vamos, as cartas!" não o impediram de ter subitamente a idéia de curvar-se na frente do vilão, para que ele assinasse o cheque em suas costas.

ENTREVISTADOR: Hoje você fez uma improvisão e pegou seu pai no pulo (o pai fazia o vilão).

CÁSSIO: É aquela (cena) que eu falo da caneta. Veio na cabeça e eu falei: "Não vai escrever mais pra baixo". E ele deu risada.

(...) Isso vem na cabeça, na hora, conforme a deixa. Tem uma aí que eu improvisei. O cara falou: "Quero peito de peru". Eu estava saindo. Aí voltei: "Mas o senhor quer peito de peru, com **soutien** ou sem **soutien**?". Assim. Veio na cabeça, na hora. Conforme ele (o outro ator) fala, vem na cabeça.

"O Céu Uniu Dois Corações". Carlito e Cássio Roberto. Cena improvisada.

O velho drama ainda preserva o **status** de texto escrito (às vezes até impresso). "O Mundo não me Quis", "Mestiça", "O Céu Uniu Dois Corações", "Maconha, o Veneno Verde" ou "O seu Único Pecado", "Índia" "Escrava Isaura", "O Bandido de Serra Morena", "A Cabana do Pai Tomás", "Tua Mãe Honrarás" impressionam certos atores. E algumas vezes ainda se fala em estudo, mesmo quando por estudar se entenda decorar o texto.

A gente está sem fazer nada. Então a gente tá lembrando: "Mamãe... mamãe". Então a gente fica guardando aquele "mamãe". Pra quando chegar a hora a gente não precisá de papel, porque a gente não vai carregá o papel, pra não ficá feio. A mesma coisa que o artista que vai cantá, não vai carregar a música. Então a gente decora. Fica lendo aquilo.

(Roberto Carvalho, Circo Paulistão)

A não-renovação do repertório, as velhas estruturas dramáticas, tipos e situações marcadas, visando a uma comunicação direta (apoiadas pelos sons musicais de ...**E o vento levou** ou **O rosário**) conduzem a uma interpretação enfática, imprópria a **nuances** interpretativas:

> INSPETOR: Vou conduzir este homem para a cadeia.
>
> NELY: Não! Não levem meu pai!
>
> SANTA: Não levem meu filho. Tenham dó desta pobre cega!
>
> FERNANDO: Inútil, mãe. Agora compreendo. Caí numa cilada. Todas as provas são contra mim.
>
> SANTA: Meu filho, sem você o que seria desta pobre cega e desta infeliz criança?
>
> FERNANDO: Não sei, mãe. Só Deus saberá! ("O Céu Uniu Dois Corações" — fim do primeiro ato)

Joanes Dândaro, excelente ator do Circo do Carlito, afirma: "Geralmente todas as peças que levam aqui, os papéis sei todos. Já estão na cabeça. Essas não preciso estudar."

O intérprete de vocação coloca alguma coisa sua nessa cristalização. Sua inteligência, sensibilidade ou até mesmo sagacidade, ajudam-no a estabelecer uma comunicação (em termos de criação) mais imediata com uma realidade mais ampla.

> A gente lê mais ou menos a peça, como se estivesse lendo um **script**. Então mais ou menos a gente escuta o ponto. O ponto fala e a gente recebe, capta e transmite. Então a gente sente a força do papel e começa a dramatizar, de maneira que a gente bem pode interpretar, através do papel.
>
> (Dema, Circo do Chiquinho)

Maria Benelli relembra sua própria família, onde todos os gêneros requeridos pelos textos encontram representantes:

> ... a gente também precisa pegar o tipo mais ou menos da pessoa. Aquele ali dá mais pra papel dramático. Eu tenho um filho alto que é mais pra esses outros papéis... O meu esposo já é o "cínico", ele faiz os papéis de mau, então tudo de acordo. A minha família é bom porque nós já temo quase todos os papéis, todos os personagens. Eu tenho um filho, aqui, o moreninho (...) faz um papel aí nas "Três Almas para Deus", faz um papel de um médico que fica louco. Faz muito bem mesmo. Ele tem um pouquinho de estudo e depois quando o papel manda a gente ensina eles a fazerem. Não temos dificuldade nenhuma, nenhuma. Não existe dificuldade.

Há casos onde vida e sofrimento em comum atenuam as habituais interpretações estereotipadas. Mais uma vez citamos Maria Benelli, "sétima geração de circo, cinqüenta e quatro anos de vida nômade":

> ENTREVISTADOR: Além de decorar a senhora faz alguma coisa para o papel?
>
> M. BENELLI: Não, porque geralmente, por exemplo, fazer o papel de uma mãe. Eu faço o papel de mãe, vamos supor. Agora, na vida real, nós temo muitos problema na nossa família, já tivemos casos meio duro... assim... quer dizer que papel de drama... tem dias que nós... Eu levo "Maconha", se o senhor assistir, no final do drama tá todo mundo da casa chorando, porque parece que é uma coisa na família, entende? Nunca houve um caso assim, mas é o caso que a gente começa a lembrá de nosso passado. Por exemplo, lá no Paraná perdi uma filha com onze anos, uma menina, desastrada. Tem drama que ela trabalhava. A gente representando lembra, então a gente leva como uma coisa real. O senhor vê, nossa família, nós tínhamos circo muito bom, fomos muito rico, tínhamos carro e caminhão. Depois

da morte dessa menina minha, depois que essa menina morreu... nós ficamo meio, sabe? Os filhos... A gente trabalha porque a vida nossa, o ramo nosso é esse. Mas não é mais como naqueles tempos, a gente tinha aquele gosto pra trabalhar, agora a gente trabalha mais pra podê sobrevivê a família. Quer dizer que pelos desgostos que nós já tivemos na família nossa, meus filhos, nós representamos um drama como... acho como manda mesmo... O drama vai muito bem, modéstia à parte, vai muito bem mesmo.

Lourdes Leal baseia-se em experiências pessoais que eventualmente se assemelham às do personagem. "Encarna", ou seja, tenta decifrá-lo, conhecê-lo e dá grande importância à marcação de cena, não se adaptando muito à espontaneidade dos atores mais jovens.

"O Céu Uniu Dois Corações". Lourdes Leal.

ENTREVISTADOR: Como a senhora faz para sentir uma outra realidade?

L.L.: Encarnando a peça, tomando conhecimento do enredo e ombreando o papel que estou fazendo. Se eu estou fazendo uma cega, eu tenho a impressão nítida que eu estou cega. Se eu estou fazendo uma louca, quero... me sinto completamente fora de mim. Se estou fazendo uma cômica, aí o espírito funciona. Crio bolinhas, apartes... Tenho o espírito muito bom para comicidade.

ENTREVISTADOR: Dona Lourdes, o que é "encarnar" um papel?

L.L.: Vamos fazer de conta que eu vou fazer o papel de uma viúva, vá lá! (...) Digamos que lá no circo me digam: "Dona Lourdes, a senhora vai fazer o papel de uma viúva. O papel de uma viúva que está sofrendo a pressão de um milionário. Seu marido morreu... a senhora ficou na miséria... está sendo perseguida... o filho está doente... ele precisa de um auxílio..." Então eu me transporto como se eu fosse realmente aquela criatura precisando de tudo. Todo aquele problema passa para dentro de mim. Esqueço que tenho a minha casa, onde eu moro, como eu sou, o que eu tenho e que não tenho aqueles problemas.

ENTREVISTADOR: E fora de cena, como a senhora estuda os seus papéis?

L.L.: Leio a peça inteira. Me intero, fico inteiradinha no assunto, pra ver quem é aquele, quem é aquela, o que é que vão fazer, pra saber onde chega o meu papel. O que eles pretendem de mim. E o que eu posso oferecer para o público. No "Céu Uniu Dois Corações" interpreto aquela cega com um amor maravilhoso. Porque eu acho que aquilo é triste. O filho vai para a cadeia, a mãe fica com aquela netinha pequena, cega, coisa e tal. Então eu procuro dar tudo de mim no papel. Se é uma cínica eu me torno uma cínica. Não tem dúvida. E eu não gosto de brincar no fundo do palco, não, porque é para não perder aquela linha. É um tipo de fluído que o artista sente. Eu sou assim. Então me compenetro. Agora não posso brincar. Vou entrar. Vou fazer tal papel e não quero desviar a atenção, o pensamento daquilo que estou fazendo. Então eu entro com aquele amor, com aquele carinho. Gosto quando o povo chora, quando eu choro e quando o povo ri quando eu faço graça (...) Isso pra mim é vida.

ENTREVISTADOR: As experiências de vida da senhora auxiliam na construção do papel? Essa avó, por exemplo, quando a senhora faz esse papel, a senhora se lembra que também é avó?

L.L.: Mas não tem a menor dúvida! Não tem dúvida! Então naquele momento que a neta está ali, na cama. Nossa! Aí eu vibro! Puxa vida! É a minha neta que está ali! Nossa Senhora! Eu fico louca! E também... a gente vê tanta coisa! Porque eu não posso dizer que tenho grande cultura. É rudimentar, é primária... curso primário. Mas a academia que eu cursei foi muito grande, não é? O vestibular foi muito duro. Foi a academia do mundo. Isso dá uma experiência!

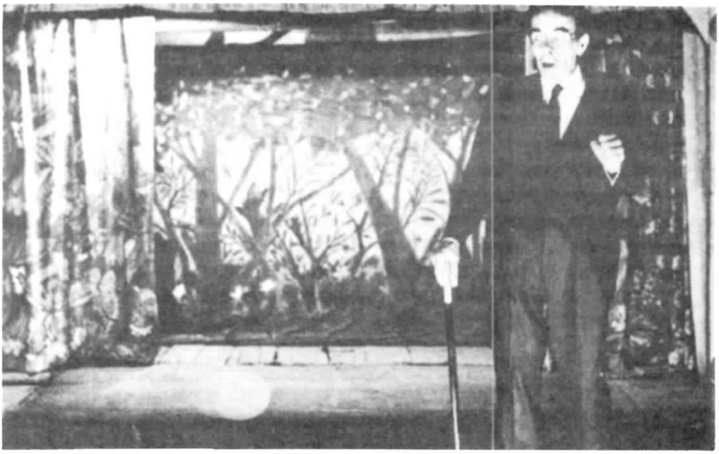
ENTREVISTADOR: A senhora diz que assiste televisão, que gosta de observar (os atores). O trabalho deles influencia, de algum modo, o seu trabalho?

L.L.: Não. Não gosto muito de cópia. Toda vida eu fui eu mesma. Eu nunca copiei ninguém. Nunca procurei fazer um gesto de uma atriz de televisão, de artista de cinema brasileiro, americano, seja lá de onde for! Sempre admirei. Vibro junto! (...) Mas não procuro imitar. Toda vida quis ser eu. Toda a vida quis ser eu mesma. Às vezes vejo uma passagem de cena... uma marcação de cena... pra chegar no outro lado. Digo pro meu velho: "... mas que passagem bem marcada daquele ator..." pra chegar no outro, pra dar um tapa, pra dar um empurrão... um remonte de cena... uma virada numa porta pra mim é de suma importância... Mas é que não se usa mais no circo... antigamente havia marcação espanhola... Agora a marcação é à vontade...

Cenários e figurinos

O espaço cênico, pequeno em relação à arena (aproximadamente quatro por sete metros) é enquadrado por bambolinas e painéis pintados. "Muito coloridos" — como salientam atores e empresários, a fim de impressionar o público. Na cena, alguns móveis cobertos com fazendas de cor ou rendões, sugerem um ambiente mais rico. "Bosque", "casa rica", "casa pobre" servem ao repertório único. Seus atores são aqueles que além das tarefas habituais ainda mexem com pincéis.

> ... geralmente no circo tem um que sabe pintar. Aqui no circo o cara tem que ser dos sete instrumentos. Faz-se de tudo um pouco. Então sempre aparece um que sabe pintar. Então a gente reforma aquele cenário de "casa velha", já todo descorado, então pinta-se outra vez. Daquele cenário de "casa velha" faz-se uma "casa rica", faz-se um "bosque". Geralmente tem alguém que se interessa em pintar, fazer um cenário novo.
>
> (Carlito, Circo do Carlito)



"Três Almas para Deus". Joanes Dândaro.

Pingolim está entre os que gostam de pintar:

> Nós compra saco de farinha. Vê as parte principal da peça que use mais cenário. Se é um drama que tem muita passagem de rua a gente bola uma passagem de rua com prédios. Se é uma passagem que é feita dentro de uma casa e exige muitas passage dentro daquela casa, então a gente faz o cenário representando aquela casa, quer dizer... é compondo a peça mesmo é que vai o cenário.

E Mr. Jones não se esquece de dizer que, devido à televisão, deve-se fazer apelo às cores para que elas possam impressionar, o mais possível, os olhos daqueles que ali estão. Não acredita mesmo que qualquer tevê possa fazer melhor do que os grandes efeitos de luz, azul e vermelha, que acendem e apagam nas apoteoses celestiais.

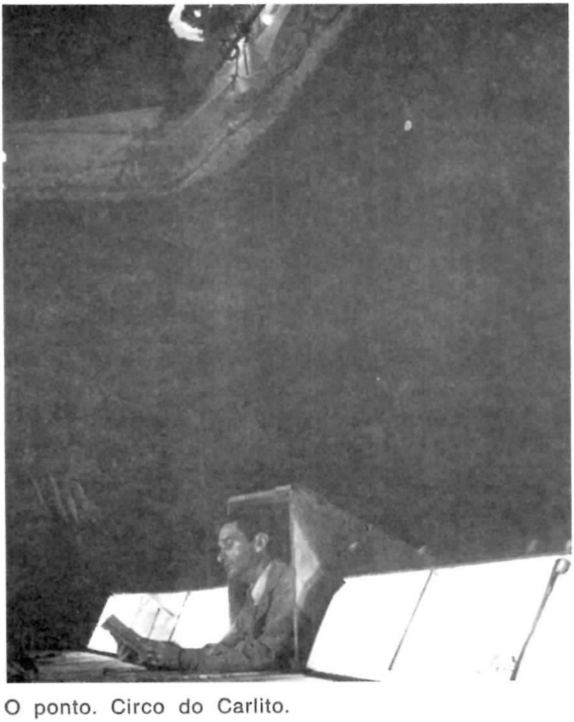
Quanto aos figurinos, a coisa já é mais simples. Somente para os dramas onde se usem "roupas... assim, franceses ou roupa de camponês" a obrigação de tê-las caberá ao circo. Nos outros casos: "Os artistas, a maioria, já tem a roupa adequada ao papel".

> CHIQUINHO: A maioria é deles mesmo. Agora, uma roupa mais difícil, assim, então o circo é que tem que arrumar. Por exemplo: uma batina de padre, uma roupa de soldado. Então isso o circo é obrigado a ter: cinturão, revólver. Agora roupa assim: terno, sapato, cada artista tem a roupa dele mesmo.
>
> ENTREVISTADOR: E quando um artista não tem um terno, por exemplo. O circo dá, ou vai sem terno mesmo?
>
> CHIQUINHO: Aí tem que arrumar emprestado, porque se ele vai fazer o papel, que tem que ser de terno e gravata, se não tem outro pra fazer o papel, então ele tem que arrumar de qualquer jeito. Empresta do amigo, arruma o terno pra fazê o papel, aquela noite.
>
> (Chiquinho, Circo do Chiquinho)

No Circo do Chiquinho, Fátima de Carvalho, atriz e às vezes ensaiadora, como já vimos, é quem cuida dessa parte. "Entra em função com os demais artistas e trocam idéias. Ela comanda, mas troca idéias", afirma Joanito.

O ponto

Compete ao "ponto" acompanhar o texto escrito, falando-o em voz baixa e sublinhando suas intenções quando necessário. Situa-se na maioria das vezes em frente aos atores, no palco, mas evidentemente em nível mais baixo, a fim de não atrapalhar a visão do espectador. Em circos mais pobres, onde nem sequer existe a "caixa do ponto", a peça é apontada dos bastidores. Apesar do repertório ser sempre o mesmo, dizem os artistas que sua presença, além de oferecer uma certa segurança, ajuda-os, no sentido de não se confundirem quanto ao texto, levado uma única vez, e logo trocado no dia seguinte.



O ponto. Circo do Carlito.

ENTREVISTADOR: Naturalmente essa necessidade do ponto é porque as peças são levadas, uma por dia, não é?

CARLITO: Exato. Nós aqui. A nossa temporada em cada bairro é de trinta, trinta e cinco dias. Então cada noite é uma peça diferente... Então o ponto está lá pra que não haja confusão.

(Carlito, Circo do Carlito).

ENTREVISTADOR: Os atores, eles não decoram o papel?

PONTO: Sim. Por exemplo. Lá em casa, quando nós tínhamos circo, nós não íamos para o palco sem decorar o papel. Eu mesmo, particularmente, nunca pisei e acho que não vou pisar no palco, se não tiver o papel decorado.

ENTREVISTADOR: Mas mesmo assim usam o ponto?

PONTO: ... para alguma eventualidade. Normalmente os artistas conhecem o papel de cor, mas, às vezes, surge o problema. Sai, por exemplo, uma família. Eu não sei se o senhor sabe que o artista de circo recebe semanalmente, então, às vezes, vence no domingo o contrato dele e ele sai. Entra uma família nova, a companhia às vezes está começando a praça, precisa afirmar a praça. Acontece qualquer imprevisto com o artista e um ou outro é jogado em cima do palco sem a necessária experiência e o necessário conhecimento. Aí então a responsabilidade do ponto é muito maior. A gente tem que segurar ali. Eu não sei, particularmente entendo que a função do ponto é justamente, às vezes, dar uma certa inflexão, segurar o artista mesmo e dizer, às vezes, se é um artista novo e não sabe a hora certa de entrar ou sair, dar a deixa para que ele entre, chamá-lo em cena, no momento exato, para que a peça não fique prejudicada.

ENTREVISTADOR: Mesmo para os atores que sabem os seus papéis você serve de ponto?

(...) a gente sempre dá a primeira fala, se a gente percebe que o artista vai deslanchando, então, às vezes, a gente segura, mas sempre acompanhando o texto. Às vezes, acontece inclusive dele pular lá pra frente, falar alguma coisa adiantado.

(Ponto do Circo do Carlito)

No Circo American o ponto já não existe. Mário Benelli gostaria de ouvir os diálogos como uma sucessão de falas naturais:

...nós ensaiamos antes as peças sabendo o que vai fazê, pra falá de cor o que tem que dizê. Tem que ser normalmente... O senhor tá falando aqui, estamo conversando nóis aqui. Pára. Responde. Sabe o que vai fazê, o que vai falá, não precisa esperá o ponto. Um segundo pra falá, para gente respondê. Eu não admito que o artista entre lá com o ponto. Tem que entrá lá sabendo o que vai fazê, que o público paga pra assisti um drama e não pra assisti uma segunda pessoa falá.

O PÚBLICO NO CIRCO

A periodicidade da pesquisa e sua proposta, centrada na criação do espetáculo, exclui a possibilidade de se fazer uma avaliação do público circense através da observação direta. Assim, os dados obtidos são extraídos das declarações dos artistas, registrando-se pois, declarações de caráter opinativo e os relatos de experiência. É o artista circense que se responsabiliza aqui pela configuração do seu público. Por outro lado, a incidência das mesmas informações em diferentes depoimentos possibilita algumas conclusões gerais.

Características sócio-econômicas

Uma constante do circo-teatro é sua localização nas zonas periféricas da cidade. Áreas em que a rarefação de serviços e a concentração industrial tornam desvalorizados os terrenos e, portanto, mais acessível o preço da moradia. O espetáculo circense se dirige a uma população assalariada, de baixo poder aquisitivo. E o circense expressa esse conhecimento através da política de preços. O ingresso torna-se mais caro à medida que o circo se aproxima do centro e vice-versa. O público assalariado é reconhecido pelo ritmo de afluência: o fluxo de espectadores aumenta depois do dia 10 de cada mês, e começa a decair a partir do dia 20. Também na divulgação, o circo aproveita o movimento de entrada e saída para o trabalho, anunciando o espetáculo nas terminais de transporte. Os depoimentos indicam uma concentração da população desses bairros nos transportes bairro-cidade. Isso permite supor que a força de trabalho não é totalmente absorvida pelas indústrias que se localizam nas proximidades. As observações que seguem delineiam um contorno amplo desse público, sempre no entender dos circenses.

> (O público) deve ser operário. Porque é gente que chega muito tarde em casa. De manhã se vê assim nas filas do ônibus da cidade pros bairros é que despeja quem nem, vamos dizer na gíria assim, que nem formigueiro. Um com maleta, outro com coisa na mão. Tudo trabalhador mesmo. É fábrica, é indústria, é escritório.
>
> Na Vila Califórnia, já é bairro mais afastado, então é bairro que é pobre um pouco. Lá nós cobrava, por exemplo, senhoras e senhoritas, dois cruzeiros e eles pagavam.

Melhor horário (para a divulgação) é de manhã e de tarde mesmo. Bem de tardezinha, depois das cinco horas, em que o pessoal começa a sair do serviço. Então ele sai até escurecer.

(Chiquinho, Circo do Chiquinho)

No caso da região aqui onde nós estamos (Vila Jaguara) a maioria do público são pessoas que trabalham na Lapa, no comércio. E em muitas indústrias perto daqui, como a Danone. Aqui perto e em todas as fábricas. Aqui é um setor que tem muito... que é industrial, né?
De acordo com a praça, de acordo com a época também funciona muito. Depois do dia 10 é que funciona uma praça, por causa do pagamento.

(Marco Antônio Martini, Circo Bandeirantes)

Algumas praças, quanto mais no centro, a gente consegue mais bilheteria. Quanto mais no centro melhor pro nosso tipo de espetáculo. Por incrível que pareça, quanto mais no centro nós vamos de São Paulo, melhor pra nós. Quando nós entramos num bairro central, há mais possibilidade de o público que mora no bairro ter mais dinheiro. Estão todos bem estabilizados, são quase todos proprietários, então há aquela sobra de dinheiro para diversão. Agora num bairro mais longe é mais aquelas pessoas que vivem de aluguel e já chegam em casa bronqueados com o trabalho. Pegar ônibus lotado, já chega em casa fora de hora, vai jantar fora de hora. Então nem pensa em diversão. Se tem televisão, acho que nem televisão assiste. Vai dormir logo pra levantar no outro dia, pegar no serviço outra vez. Agora mais no centro as pessoas não vivem desse negócio de ônibus, trem de subúrbio. Você pode ver: cada casa, cada um tem seu carro. Então dá tempo de mandar as crianças no circo.

(Carlito, Circo do Carlito)

O circo é divertimento daquelas pessoas que não podem, vamos supor, tomar um ônibus e vir aqui assistir um cinema na cidade. O circo é onde você sente que aquele povo que não tem recurso ri, se diverte, esquece. Naquela horinha eles esquecem daqueles problemas. Quer dizer, nós todos temos problemas, mas principalmente a periferia.

O preço varia muito. Sabe por quê? Porque tem bairro pobre. Então aí a base é de acordo com o povo dali. Senão o povo não vem mesmo, que eles não têm. Não sobra. Então o circo tem toda essa vantagem pro povo, pra classe C.
(Tonico)

Relação com o espetáculo

O espetáculo dialoga com a platéia, especialmente na primeira parte, que antecede o teatro. Há um ator que estimula e controla as respostas do público, funcionando também como apresentador. Essa relação é utilizada pelos artistas para investigar as preferências do auditório.

Nos bairros em que há uma reação favorável ao drama nos primeiros dias da temporada, o repertório subseqüente procura satisfazer essa preferência. Existe um espectador para a comédia e outro para o drama. Nem os artistas mais experientes sabem explicar as razões que determinam a preferência de determinado bairro. Outra particularidade dessa relação é a manifestação sonora da platéia durante todo o espetáculo, inclusive durante o teatro. O artista está habituado a operar modificações no roteiro para responder a essas manifestações.

Antes da relação imediata palco-platéia, o artista entra em contato com seu público, tentando atraí-lo para o circo. Nesse processo aprende a conhecer seu futuro espectador.

Entre o pessoal do circo e a população do bairro há uma dinâmica de relacionamento toda especial. Enquanto nômade, artista, diferente, "vagabundo", os circenses são considerados com espanto e descon-

Rebian apresentando o espetáculo.

fiança. Sua aparente efervescência contrasta com a rotina dos subúrbios mais distantes. E não são raros os momentos em que o contraste desencadeia um conflito, refletindo-se na temporada.

É provável que, no circense, a consciência da repulsa e da atração

Público sobe ao palco para tomar parte na cena final de "O Casamento de Chico Biruta", no Circo Bandeirantes.

simultânea que exerce sobre a comunidade sedentária seja mais aguda do que em outros níveis da atividade artística. Isso porque a hostilidade, quando ocorre, toma a forma insofismável da agressão material aos bens e às pessoas do circo.

A presença do público.

Para poder realizar o espetáculo, o circo deve primeiramente garantir uma imagem simpática até superar as possíveis oposições. O artista se obriga a ser pessoalmente afável, oferecendo uma espécie de cartão de visitas de bom comportamento. Visita os comerciantes, pede informações, entabula conversas. Durante o assentamento atrai as crianças e os desocupados com a oferta de entradas gratuitas em troca de uma "mãozinha" na limpeza do terreno ou na armação da lona.

Quando o espetáculo começa, o apresentador pode referir-se aos "amigos" presentes na platéia. Cita nomes e deixa patente essa intimidade adquirida como evidência de um vínculo com o bairro.

Nessa acomodação forçada para enraizar ao máximo a convivência temporária, o artista aprende a conhecer as peculiaridades de um determinado público.

Há certamente traços comuns entre os habitantes da periferia que o circo já incorporou à sua linguagem. Mas, além disso, o circense aprende os nomes das figuras mais importantes de cada bairro, distingue os que podem protegê-lo ou prejudicá-lo.

Também os espectadores refratários, ou perigosos, são especialmente considerados. No caso do Circo Benelli, a família atraiu um líder natural dos marginais de um bairro. Uma vez contatado, o rapaz ofereceu gentilmente uma espécie de "proteção" ao circo. Comparece a todos os espetáculos e exerce sua autoridade sobre espectadores agressivos ou indisciplinados. Como recompensa, adquire o **status** de amigo da arte, freqüenta as rodas de música da caravana e é sempre apresentado como um amigo muito especial.

Outra forma de expressar o conhecimento adquirido é incorporar ao espetáculo as informações recebidas sobre a comunidade. Quando a maioria da população é constituída por migrantes nordestinos, uma personagem cômica ou simpática se transforma imediatamente em "baiano". Ou então em "caipira" inclinado à música sertaneja, se a origem da população for predominantemente rural.

O importante é aprender e trabalhar todas as possíveis brechas para reforçar a identificação. É o espetáculo que tem por obrigação adaptar-se à realidade do espectador.

Essa aceitação indiscriminada da realidade do público integra a filosofia da arte circense. Porque quer apenas divertir, o circo deve conhecer as preferências e mesmo os caprichos da platéia para poder satisfazê-los. Compete ao artista um conhecimento sensível, mais do que intelectual, das aspirações de seu público.

É que a gente tem que agradar o público. Então a gente procura pesquisar no bairro o que funciona. Então, de acordo com o bairro, a gente precisa trazer o artista adequado.

O público não é bobo. O público nota que, no caso, não interessa que o espetáculo seja bom, mas quando há o interesse do artista em agradar a platéia. É a maneira nossa, fácil assim de comunicar com a platéia.

(Marco Antônio Martini, Circo Bandeirantes)

Tem bairro que gosta mais de drama, né? Por exemplo, lá no bairro onde nós estamos, na Vila Califórnia, já notei que o pessoal não gosta de chanchada, comédinha que eu falei agora. Já notei que o pessoal gosta muito mais de drama sentimental e que tem a parte cômica no meio. Então esses dramas que nem "O Céu Uniu Dois Corações", "Filhos de Ninguém", esses dramas que a gente leva. Então eles gostam mais desses que de chanchadinhas. Não sei por quê não. É só a gente investigando um por um, o que é mais difícil.

(Chiquinho, Circo do Chiquinho)

Baleiro. Circo do Carlito.

Então a gente apresenta, sai fora daquela rotina e faz assim esse cínico meio gozador, tirando sarro da platéia. E a platéia vaiando e a gente provocando mais pra vaiar mesmo. Até que chega um ponto em que a platéia não vê a hora de a gente entrar em cena pra vaiar.

(Gazola, Circo Bandeirantes)

Há muita diferença de um bairro pra outro. Tem bairro que se adapta muito melhor ao drama. É um público quietinho. Então ele aceita drama, que é a coisa mais linda do mundo. Tem bairro que já gosta de comédia, gosta de bagunça.
Tem público que a gente chega e, na primeira semana, é um sacrifício pra fazê aquele pessoal compreendê o que é o teatro. Como tem bairro que a gente chega e já recebe a gente de braços abertos. Como tem bairro também que a gente estréia no sábado e na segunda-feira já desarma e vai embora. Não que o povo não venha; vem, mas existe aquela rebeldia.
... a gente lança um drama, uma comédia. Por ali a gente tem uma base. Em dois espetáculos a gente tem uma base de como é o bairro.

(Joanito, Circo do Chiquinho)

Comportamento do público

Durante o espetáculo, o diálogo entre atores e público permite não só o aplauso como a crítica, nem sempre delicada. O resultado disso é uma absoluta falta de cerimônia entre as duas partes.

Então se a gente não consegue acalmá eles nos primeiros espetáculos... a gente sempre procura, por pior que seja, fazê amizade com eles. Se a gente não consegue a amizade deles, então a gente desarma o circo e sai da praça.

(Joanito, Circo do Chiquinho)

Qualquer pessoa que se portar não conveniente com o espetáculo a gente tira pra fora. Quer dizer, tira na educação, fazendo a pessoa entendê. Essa pessoa inclusive volta pra ser nosso amigo.

(Marco Antônio Martini, Circo Bandeirantes)

Sempre tem aquele que entra no circo e acha que lá ele pode fazer o que quer. Então começa a atrapalhá o espetáculo. Tem o responsável para chegar lá e falá com ele na educação. Se acaso não atendê, então aí ele chama o reforço e é obrigado a tirá ele pra fora. O sujeito entra no circo embriagado, acha que tem que ficar lá. Sempre dá essas confusões.

Quando pisca a luz dentro então eles já sabem, já entende. Porque quando começa a piscar a luz eles já sabe. Antigamente a gente tinha um sinaleiro em cima do palco, que era escrito "silêncio". Então acendia aquele lá, o público já sabia que tinha alguém fazendo barulho. Como a gente não tem aquilo lá, sinaleiro, então a gente acende a luz. Eles já ficam quieto porque os outros já vê quem que tá fazendo barulho.

(Chiquinho, Circo do Chiquinho)

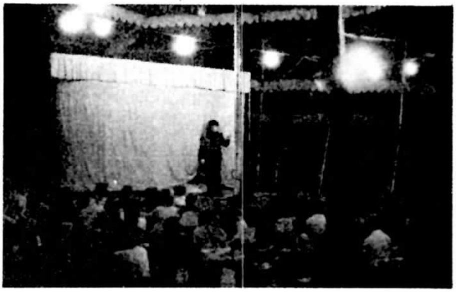
Espectadores

Idealmente, o público é constituído por famílias. Isso quer dizer que não só o espetáculo é planejado dentro de valores considerados "família", como a própria divulgação se utiliza dos hábitos familiares. As crianças e as mulheres são iscas para atrair ao circo os outros membros da família. Situado fora do controle efetivo da censura classificatória, o circo admite espectadores de todas as faixas etárias. Crianças, adultos e velhos participam dos espetáculos noturnos em igual proporção. É freqüente nos espetáculos a presença de crianças de colo que as mães não puderam deixar em casa. O espetáculo orienta-se naturalmente no sentido de satisfazer essa diversidade etária.

Então nós fizemos eles ver que o circo não é nada disso, inclusive vocês tiveram oportunidade de ver hoje o tipo de pessoa que vem. Família, crianças, pessoas de idade, não é mesmo?
Pessoas que nunca foram ao circo vêm aqui, uma vez, vira freguês. É o caso do Dr. Lino Miguel, do Dr. Élcio, administrador da Prefeitura de Pirituba.

(Marco Antônio Martini, Circo Bandeirantes)

Carlito apresentando o espetáculo



Eu escrevo e agrada mesmo, que é um modo assim expansivo. O espectador, ele se sente à vontade porque o enredo das nossas peças, criancinha assim entende, acompanha e compreende.

(Tonico)

O público no nosso caso é o seguinte: as crianças vêm, assistem e gostam. Então as crianças trazem os pais. Depois os pais tornam-se **habitués** do circo.
Esperamos que o espetáculo esteja correspondendo à expectativa das famílias que vieram procurar aqui o divertimento, a mensagem e a ternura.

(Carlito, Circo do Carlito)

CONCLUSÃO

Quase todos os circenses — referindo-se ao problema da escolaridade — mencionam a existência de uma lei que obrigaria as escolas estatais a receberem seus filhos, independentemente dos prazos normais de aceitação de novos alunos. Que lei é essa? Quando foi promulgada? Ninguém sabe responder.

Como muitos outros tópicos da relação com os poderes públicos, essa lei é uma espécie de fábula que corre de boca em boca. Nenhum dos interessados se propõe a verificar sua existência ou exigir seu cumprimento. A apatia é um sintoma do divórcio entre uma comunidade de profissionais e a legislação do país, sem que nenhuma das duas partes se interesse verdadeiramente pela dissolução desse hiato[1].

Da mesma forma que se comporta em relação ao problema da escolaridade, o circense não chega a se compenetrar de seus direitos ou deveres de cidadão, permanecendo cautelosamente ao largo de todo envolvimento com instituições que possam, eventualmente, protegê-lo como profissional e cidadão, mas que certamente exigirão tarefas em que não está disposto a empenhar-se. As raras e irregulares experiências de contato são narradas como uma odisséia burocrática de resultados efetivos pouco compensadores.

Num quadro mais amplo, esses indícios acabam definindo a participação que o circo atribui a si mesmo, na vida social do país. Considera-se à margem. E, até certo ponto, compreende essa marginalidade como condição de sobrevivência da forma da arte e do tipo de trabalho que realiza.

Especialmente em São Paulo, onde prevalece a divisão social do trabalho, uma vida comunitária de produção coletiva corresponde a um modelo arcaico e de difícil manutenção. Por outro lado, adaptar-se a organizações predominantes na cidade significaria desaparecer como forma de vida e como proposta artística.

---

[1] Na realidade nenhum circense foi capaz de fornecer detalhes precisos sobre a lei, identificada mais tarde pelos pesquisadores, com o auxílio do advogado Artelino U. de Macedo Silva.

Embora seja clara a presença do empresário e a exploração do assalariado, a divisão de tarefas, no circo, está muito longe de uma definição. Todos devem fazer tudo, desde armação do circo até números artísticos. E mesmo na arte todos devem estar preparados para o drama, a comicidade ou o picadeiro. A aptidão individual para determinada modalidade não exime o artista de outras funções.

A excepcionalidade dessa forma de vida e de trabalho dentro do quadro atual da sociedade urbana só pode ser preservada através de esforço, consciente ou não, para manter o isolamento.

Na arte esse esforço se manifesta no respeito a uma tradição de forma e conteúdo. Para o artista circense, a melhor forma de entreter o público é oferecer um espetáculo que em nada ameace a estabilidade dos valores que ainda são fixos.

O que impede a união dos amantes, no drama, é a intriga particular de um vilão. Quanto à comédia, a graça maior é extraída das situações, ignorando a profundidade mais comprometedora da comédia de caracteres. Em nenhum dos dois gêneros há indícios de uma recorrência ao social, como tema da arte. Tanto nos amores quanto nos desencontros graciosos é perceptível a interferência do destino.

É de se supor que o circo não possa expressar uma visão crítica de uma sociedade da qual não participa ativamente. Também o determinismo que emana dos espetáculos corresponde à visão que o artista tem de si mesmo. Quase todos nasceram no circo e dificilmente se adaptam a outras atividades. Sua arte pretende a intemporalidade.

As atualizações, entretanto, acontecem. De maneira bastante forçada, no caso da contratação de cantores de rádio e da televisão. Mas também de forma natural, na comunicação direta entre a platéia e o cômico. Nesses momentos improvisados, o circo se permite conhecer a peculiaridade daquele público e daquele bairro. A piada moderniza-se e é mais ou menos provocativa, de acordo com a reação da platéia. É esse talvez o único momento de invenção e novidade do espetáculo.

Do cômico se exige talento especial. Artisticamente é a pessoa mais importante da companhia. Essa valorização deixa entrever que o circo admite a importância de números mais próximos da vida contemporânea. Apenas não deseja transformar-se radicalmente. Por tudo isso, o número cômico é aprisionado dentro de uma estrutura centenária de espetáculo, que limita sua expansão.

Outras mudanças de natureza artística não podem ocorrer, simplesmente pela falta de informação decorrente do isolamento. Mesmo a onipresente televisão, que integra as caravanas, funciona como um modelo exterior, que o circo não tem condições de imitar. Utiliza-a indiretamente, como veículo publicitário. Os empréstimos de natureza artística formam apenas o revestimento do espetáculo, sem alterá-lo substancialmente. Naturalmente, tudo o que depende de uma tecnologia mais complexa está além das possibilidades do circo.

Mais do que a arte, é o modo de vida que define o circense para si mesmo. Não considera, atualmente, que seu trabalho exija um treinamento muito especial. Pelo menos o trabalho no teatro. É freqüente a entrada de um ator improvisado, no momento do espetáculo, sem que o elenco se perturbe com a repentina alteração da qualidade.

A decadência do picadeiro fez desaparecer o acrobata de treinamento intenso e constante. Hoje, o espetáculo se apóia no repertório conhecido e na presença do ponto, garantindo, sem a menor cerimônia, o desconhecimento completo de algum ator.

Se essa arte não é considerada uma habilidade especial, o circense afirma, ainda assim, seu prazer nesse trabalho.

Na realidade, desde o assentamento até o espetáculo, o circo exige um corpo de conhecimentos especializados que se forma a partir de uma longa prática. Tanto que essa aprendizagem se inicia na infância. O que acontece é que o circense não visualiza esse conjunto de operações e não valoriza seu próprio trabalho como um todo. Essa é uma manifestação concreta do conflito permanente com os valores do mundo exterior à caravana. No circo se ganha muito pouco e as possibilidades de ascensão são nulas. Além do mais, a habilidade de um circense só pode ser utilizada no circo; não tem outro mercado.

O circense se reconhece em situação de superioridade, ou pelo menos enxerga as vantagens da sua opção, no confronto com o tipo de vida de seu público. Entre sua própria vida e a da classe operária, acabam por se decidir pelo direito de locomoção e pela relativa liberdade que usufruem, num meio social em que a hierarquia é quase invisível. Do jeito de existir, livre, surge a disponibilidade, elemento primordial dessa atração inesgotável exercida pelo espetáculo e pelo profissional do circo.

ANEXOS

1. Filmes sobre o circo e circenses

1.1. **Circo Rico-Rico.** Minutagem: 45'. Filme Super-8. Direção, roteiro e fotografia: Mônica Oliva e Victor Nozek. Original em poder dos autores. São Paulo, 1976.

1.2. **Circulando.** Minutagem: 20'. Doc. 35mm/16mm. Direção e roteiro: Inês Villares. Produção: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Documentário sobre o Circo Bandeirantes, em São Paulo. Original da ECA, 1975.

1.3. **Sua majestade, Piolim.** Minutagem: 10'. Doc. 35mm/16mm. Direção e produção: Suzana Amaral Rezende. Texto e narração: Abelardo Pinto (Piolim) — Sob o patrocínio da Comissão Estadual de Cinema, do Conselho Estadual de Cultura, 1972.

DOCUMENTAÇÃO

1. Textos

1.1. Manuscritos

Peres Filho, A.: "O Mundo não me Quis". Drama em sete atos (49 pp.)*.

1.2. Datilografados

Pimenta, Antenor: "O Céu Uniu Dois Corações". Drama dos enamorados. Peça em cinco longos atos (57 pp.)*.

Tonico: "A Marca da Ferradura". Drama original em três atos e uma apoteose (24 pp.)*.

Tonico e Tinoco: "Mão Criminosa"'. Peça em três atos (23 pp.)*.

1.3. Impressos

1.3.1. Livros

Cervelatti, Alessandro: **Questa sera grande spettacolo: storia del circo italiano**, Milano, Avanti, 1961.

Cervelatti, Alessandro: **Storia del circo**, Bologna, Poligrafici Resto del Carlino, 1956.

Gómez de la Cierna, Ramón: **El circo**, Valencia, Sampere, s.d.

Leydi, Roberto: **La piaza: spettacolo popolari italiani**, Milano, Avanti, 1959.

Noronha, Paulo de: **O circo**. São Paulo, Cruzeiro do Sul, 1948 *.

Thétard, Henry. **La merveilleuse histoire du cirque,** Prisma, 1947, 2 vols.

---

* O material assinado com asterisco acha-se à disposição dos interessados no Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea.

Tonico: **História e sucessos de Tonico e Tinoco**, São Paulo, Editora Prelúdio Ltda., 1960 *.

Tonico: **Vila do Riacho — contos sertanejos**, São Paulo, Editora Prelúdio Ltda., s.d. *.

1.3.2. Artigos aparecidos em publicações periódicas

Barriguelli, José Cláudio: "O teatro popular rural: o circo-teatro" em **Debate & Crítica**, São Paulo, n.° 3, pp. 107-120, 1974*.

Lionnet, Henry: "Les cirques", em **Les Spetacles à Travers les Âges** (1931), pp. 199-242.

2. Gravações

2.1. Depoimentos gravados e transcritos

Circo American: Maria Dantas Benelli, Mário Benelli, Marionildo Benelli, Maria Jandira Benelli *

Circo Bandeirantes: Marco Antônio Martini (Chico Biruta) e Gazola *

Circo do Carlito: José Martins Leal (Garrafinha), Lourdes Leal, Professor, Joanes Dândaro, Carlito, Orlando e Mariza, Edison Xavier da Silva, Gaby Martins, Valdinei Martins, Sandra Martins e Cássio Roberto Martins (Carruíra)*

Circo do Chiquinho: Edson de Carvalho (Joanito), Fátima de Carvalho, Sebastião Demétrio Costa (Dema), Maria Gomes da Silva, Cristina Gomes da Silva, Tanaka, Euzébio Gomes Pietro, Francisco Salvador Peres (Chiquinho)*

Circo Paulistão: Leila, Telma, Regina, Robson de Carvalho, Ricardo Dias Neto, Roberto de Carvalho, Mr. Jones, Wilma, Marco Antônio Semioni (Pingolim)*

Outros: Tonico, da dupla Tonico e Tinoco; Pezão; Aristides, gerente do Ponto Chic; Etelvina Galvão de Arruda (Ita); Waldemar Nunes; Homem do Poste *

2.2. Espetáculos gravados

2.2.1. Fragmentos, em cassette

"O Céu Uniu Dois Corações"; "O Rei dos Ladrões"; "Três Almas para Deus"; "O Casamento do Chico Biruta"; "A Marca da Ferradura"; "Índia"; Números de picadeiro do Circo Paulistão *

2.2.2. Gravação integral, em rolo

"Os Milagres de Nossa Senhora Aparecida" *

3. Audiovisual

3.1. **O circo-teatro em São Paulo.** Audiovisual com quarenta minutos de duração, de autoria de Berenice Raulino e Maria Lúcia Pereira *

4. **Fotografias**

4.1. **Espetáculos**
"O Céu Uniu Dois Corações"; "O Rei dos Ladrões"; "Maconha, Veneno Verde, a Erva do Diabo"; "Três Almas para Deus"; números de picadeiro do Circo Paulistão *

4.2. **Outras**

Fotos de bastidores, caravanas e público. Fotos do Ponto Chic e os circenses seus freqüentadores *

5. **Slides**

5.1. **Espetáculos**
"O Casamento do Chico Biruta"; "O Céu Uniu Dois Corações"; "A Paixão de Cristo"; números de variedades do Circo Jóia *

5.2. **Outros**
Slides do público e de crianças circenses *

6. **Filme Super-8**

6.1. **Circo Dema** — Minutagem: 20' — Direção, roteiro e fotografia: Sebastião Demétrius Costa (Dema) — Produção: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea — S. Paulo, 1976 *

O ESPETÁCULO/ DOIS MOMENTOS

"O Céu Uniu Dois Corações" — Discurso de Carlito antes do término do espetáculo

Gravado no Circo do Carlito, em 1.°/2/1976

Os meus agradecimentos por estarem aqui prestigiando a nossa casa, os nossos espetáculos, apesar da grande chuva que caiu; os amigos que aqui estão honrando esta casa com a sua presença, os nossos agradecimentos pelos senhores estarem aqui prestigiando o nosso espetáculo.

Esperamos que o espetáculo esteja correspondendo à expectativa que as famílias vieram procurar aqui, o divertimento, a mensagem e a ternura. Esperamos que a peça esteja até aqui correspondendo àquilo que os senhores imaginaram que seria a apresentação da mesma. Se nós estivermos apresentando a peça a contento, feliz nós ficamos. Se não estivermos, nós pedimos desculpas e prometemos numa outra oportunidade, em outro espetáculo, dar mais de si; nós estamos fazendo tudo para compensar o seu trabalho em vir até nosso circo para assistir o nosso teatro.

Eu quero convidá-los para os nossos próximos espetáculos e avisar às famílias que aqui estão que a nossa companhia não pára. É espetáculo diário. Não tem folga. Amanhã, por exemplo, segunda-feira, nós voltamos a apresentar **grande teatro.** Eu quero explicar que amanhã o teatro que vamos apresentar é uma peça de lançamento de sábado ou domingo [1], mas vai ser apresentada amanhã em preços normais. Mas, nós queremos apresentar para as famílias **teatro especial.** Mostraremos amanhã teatro-poema, mensagem. A peça de amanhã tem uma ternura extraordinária, a peça de amanhã tem uma mensagem tocante, uma mensagem que vai direta aos corações. Amanhã uma homenagem às mães. Tem todos os anos o dia das mães, mas pra nós o dia das mães é todos os dias. Então a nossa oportunidade de homenagear as famílias que aqui estão prestigiando todas as noites os nossos espetáculos.

Nós temos que fazer algo além do espetáculo para as famílias que tão bem estão nos recebendo. A peça de amanhã é mensagem, é um presente às famílias. Nós estaremos amanhã aqui, apresentando neste palco um teatro extraordinário, dedicado às mães, a linda, a peça-poema "Mãe, o Amor Mais Puro". Amanhã neste palco, "Mãe, o Amor Mais Puro", em grande teatro, teatro de arte especial.

Pedimos aos senhores; segunda-feira, nós queremos ver bastante gente dentro deste circo, para nós mostrarmos a peça que transmite uma mensagem, uma cultura extraordinária. Eu recomendo essa peça principalmente às crianças; os filhos devem ver essa peça de amanhã, porque ela ensina muita coisa que nós, filhos, precisamos aprender, não importa a idade. "Mãe, o Amor Mais Puro", só pelo título da peça

---

1. Nos sábados e domingos escolhem-se as melhores peças do repertório para serem apresentadas.

os senhores já podem aquilatar o que será o espetáculo de amanhã. "Mãe, o Amor Mais Puro". Compensa você vir no circo amanhã para ver esse grande teatro. E (inaudível) senhoras e meninas, nas gerais amanhã, um cruzeiro nas gerais para assistir "Mãe, o Amor Mais Puro". Convidamos as famílias para vir, os cavalheiros pagam as gerais, mas têm direito às cadeiras. Os rapazes estudantes pagam meia entrada de geral, e terão direito às cadeiras; os meninos pagarão meia entrada e também terão direito às cadeiras. Ao passo que as senhoras e senhoritas e meninas levam vantagem nas gerais, mas nas cadeiras têm que pagar meio ingresso, que é o mesmo ingresso que paga o estudante e o menino. Isso nas cadeiras. Nas gerais é só um cruzeirinho.

As famílias que aqui estão e principalmente alguém que veio hoje pela primeira vez, esperamos que você que está aqui pela primeira vez, e torcemos até para que você esteja gostando do espetáculo, e que não seja hoje a última vez que você venha. Venha sempre, porque a sua companhia dentro desse circo, a sua presença muito nos honra e muito nos prestigia. Os que já estão acostumados a ver, acompanhar o nosso espetáculo aqui, todas as noites, nós agradecemos também do fundo do coração e pedimos que continuem a nos prestigiar, porque como nós dizemos todas as noites, este circo não é nosso. Pertence a vocês. Esse circo é de você. É teatro-cultura. Talvez não um teatro extraordinário, mas tem a vantagem de estar mais perto das famílias e as peças, nós procuramos sempre peças que transmite algo de ensinamento. Esse é o nosso intuito de apresentar teatro que ensine algo, teatro que tenha mensagem, teatro que tenha cultura, teatro que ensina, teatro que instrui, que educa e que distrai, que é muito importante para nós.

O que está preparado atrás destas cortinas é bonito. Não vou chamar de lindo porque (inaudível) no circo de apresentar uma coisa e dizer linda. Mas é bem preparadinho. É modesto, mas compensa ver o que está preparado atrás destas cortinas, o final apoteótico da peça que também é uma mensagem o que está preparado aqui atrás. Compensa, então, você ficar até o fim e peço desculpas (por) ultrapassar o horário de término do espetáculo, mas os senhores são testemunhas que a chuva também colaborou para nós atrasarmos o mesmo.

Senhoras e senhores, amanhã, "Mãe, o Amor Mais Puro", presente as suas mães. Nós agradecemos de coração os nossos amigos que aqui estão fotografando a peça, fazendo pesquisa sobre teatro, pessoas importantes que estão prestigiando o nosso espetáculo, aliás é pela terceira vez. Isto nos anima, nos conforta. Ver nosso circo ser escolhido dentre muitos que eles já foram, escolherem o nosso também para fazer o trabalho, para fazer a pesquisa sobre teatro-circense. Obrigado, eu agradeço à senhora, a senhora representa os outros; eu agradecendo à senhora, eu agradeço aos outros também. Muito obrigado por prestigiar o nosso espetáculo e merecer o nosso aplauso por estar fazendo a reportagem do espetáculo (aplausos).

Vamos então com o último ato da peça. Senhoras e senhores e crianças, de ponta a ponta! Cadeiras! Também de coração. Não é uma palavra difícil (inaudível)... Mas, de coração, muito obrigado, Vila Mafalda! Muito obrigado, Vila Formosa!

Um número de picadeiro: Circo Paulistão

"CLOM": Ô rapaz, vem trabalhar!

PALHAÇO: Hein?

CL.: Vem trabalhar.

PAL.: Tá falando comigo?

CL.: Eu anunciei hoje você no espetáculo!

PAL.: Hoje eu não posso trabalhar. Estou com a minha família.

CL.: Está com gente de sua família?

PAL.: A minha mãe, meus irmãos, meu pai (vai mostrando as crianças).

CL.: Você nem pagou ingresso, rapaz...

PAL.: Paguei vinte cruzeiros.

CL.: Ah! Seu mentiroso. Como é que você pagou vinte cruzeiros, se você está na geral!

PAL.: É. Vinte cruzeiros.

CL.: Oh! Eu não estou vendo nem sua mãe, nem seu pai... Cadê sua mãe?

PAL.: Minha mãe está aqui (mostra uma menina).

CL.: Deixa sua mãe e vem trabalhar!

PAL.: Posso ir trabalhar?

Eu vou se você disser um versinho: "Pingolim, Pingolinzinho/da flor do rego/ Vem meu nego!"

CL.: Como é o verso?

PAL.: (repete)

CL.: (diz de novo)

PAL.: Eu vou. Mamãe prepara porque daqui a pouco eu quero mamar.

CL.: Você é um tremendo palhaço, cara.

PAL.: Por que eu sou palhaço?

CL.: A pessoa que usa pintura no rosto é palhaço.

PAL.: Mulherada! Segura aí que você vai apanhar agora! Mulherada...

As senhoras e senhoritas que usam pintura no rosto, quer dizer que é palhaço?

CL.: Você entendeu mal. As mulheres, as mocinhas, as senhoras casadas usam pintura pela moda.

PAL.: Ah! É? Eu... seu uso pintura pela mo...eda.

CL.: Eu vou trabalhar sozinho. Não quero saber mais de você. Eu sou um cara que faço poema, faço poesia. Não quero saber de você mais. Você não sabe fazer poesia.

PAL.: Quer dizer que a minha parte está encerrada? Tá bom. Agora é o Roberto que vai falar.

CL.: Hoje...

PAL.: Hoje...

CL. Rapaz, deixa eu trabalhar sozinho.

PAL.: Tá.

CL.: Hoje eu estive num briga feia, lá no largo da Barra Funda...

PAL.: Rancaram as suas calças e cuspiram na...

CL.: Você está me atrapalhando. Deixa eu falá a minha poesia! Você não sabe nem rimar.

PAL.: Eu rimo. É só você falar.

CL.: Que rima, rima nada!

PAL.: Rimo. Eu sou um rimador!

CL.: Eu estive numa briga feia, lá no largo da Barra Funda...

PAL.: Arrancaram as suas calças e cuspiram nas... suas costas!

CL.: Onde está a rima?

PAL.: Vira pra lá. Você quer saber onde está a rima?
Aqui está as costa e a rima está ali embaixo.

CL.: Esta noite eu tive um sonho muito esquisito.

PAL.: Sonhei que estava comendo azeitona de cabrito.

CL.: Hoje faz uma hora...

PAL.: Que você apanhou da Dona Aurora.

CL.: Não vou mais fazer poesia. Você não deixa. Quero ficar sozinho.

PAL.: Fique sabendo que eu comprei uma grande fazenda.

CL.: Você? Dou até risada! Um cara desses... Não tem condição de ser fazendeiro.

PAL.: Minha fazenda tem de sobra tudo.

CL.: Tem tudo? Plantação? Tudo?

CL.: Tem arroz?

PAL.: É aquela arrozada...

CL.: Tem feijão?

PAL.: É aquela feijãozada...

CL.: Tem lingüiça?

PAL.: É aquela lingüiçada...

CL.: Onde é que você viu plantação de lingüiça?

....

PAL.: Você podia ter um caminhão de lingüiça e fazer uma plantação.

CL.: Tem café?

PAL.: Café é o essencial da minha fazenda. Presta atenção: a minha fazenda é a única que dá cada pé de café do tamanho deste mastro.

CL.: Como é que ééééé?

PAL.: O pé de café da minha fazenda é tão grande, mas tão grande que dois grão enche o saco!

CL.: Lá tem abóbora?

PAL.: Chi... é uma abobrada...

CL.: Tem mandioca?

PAL.: É uma mandiocada...

CL.: Tem cará?

PAL.: Não. Na minha fazenda não tem isso não. Não tem isso não. A minha fazenda é tão grande, tão grande que eu vou montar uma venda na minha fazenda.

CL.: Vai montar uma venda? Ah! Já sei pra vendê pinga! Botequinho.

PAL.: A minha fazenda não vende pinga.

CL.: Vai vender arroz da plantação da sua fazenda?

PAL.: Não vende arroz também não.

CL.: Então o que ela vai vender?

PAL.: A minha fazenda só vende fumo.

CL.: Pera aí. Como é que você vai fazer pra vendê fumo? Fumo qualquer um compra em barraquinha. Não é novidade.

PAL.: A maior novidade da minha fazenda é vendê fumo. E eu vou vendê fumo... à bossa-nova!

CL.: Bossa-nova?

PAL.: Eu arrumei um sarilho de poço e enrolei o fumo no sarilho. O freguês chega lá... Olha, eu vou vender fumo, por hora, hein?

CL.: Por hora? Pera aí... Isso é diferente. Você está fazendo essa criação?

PAL.: É... Má... Criação.

CL.: Como é esse negócio?

PAL.: Você chega lá e pede cinco minutos de fumo.

CL.: E como é que você faz?

PAL.: Eu pego lá no carretel. Lá no sarilho. O freguês sai segurando a ponta do fumo e eu marco no relógio: cinco minuto. Um minuto. Eu marco no relógio.

CL: Uma hora?

PAL.: Eu marco no relógio.

CL.: Ah! eu vou dar risada... Eu sou o maior corredor da corrida de S. Silvestre.

PAL.: Quanto mais você corrê mais fumo você vai levá.

INVENTÁRIO DA PESQUISA

PESQUISA: **CIRCO — ESPETÁCULO DE PERIFERIA**

Supervisoras da Área: MARIA THEREZA VARGAS (até março 1978) / RENI CHAVES CARDOSO (a partir março 1978)

Pesquisadores: CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA / CLÁUDIA DE ALENCAR BITTENCOURT / LINNEU DIAS / MARIA THEREZA VARGAS / MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

Data: dezembro 1975 a agosto 1976

Objetivos: Dentro do tema proposto: São Paulo, direito e avesso, análise de duas espécies de espetáculo: o realizado no centro, e o realizado nos bairros periféricos. Semelhanças e contrastes na sua criação e entre os seus criadores.

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.1 Livros

Salvador Pérez, João. **Vila do riacho**	(1)
Salvador Pérez, João. **Histórias e sucessos**	(2)
Queiroz Telles, Carlos. "Muro de Arrimo"	(3)

1.3A Volantes

Waldemar Nunes. Apresentação	(1)
Carvalhinho. Apresentação. Números de palhaço	(2)
Xuxu. Apresentação. Números	(3)
"Muro de Arrimo". Anúncio do espetáculo	(4)

1.6 Cartazes

Circo — Luta-livre	(1)

Circo. Apresentação de cantora	(2)
Circo. Tonico e Tinoco	(3)
Circo. Tonico e Tinoco	(4)
Circo. Apresentação Niltinho e Valdeci	(5)
Propaganda empregos/venda material de circo	(6)
Propaganda empregos/venda material de circo	(7)
Propaganda empregos/venda material de circo	(8)
Propaganda empregos/venda material de circo	(9)
"Absurda Pessoa" — espetáculo teatral	(10)
"Ai de ti, Mata Hari" — espetáculo teatral	(11)
"Lição de Anatomia" — espetáculo teatral	(12)
"Muro de Arrimo" — espetáculo teatral	(13)

1.8 Outros

"Absurda Pessoa"	(1)
"Lição de Anatomia"	(2)
"Muro de Arrimo"	(3)
"Rocky Horror Show"	(4)
"Roda Cor de Roda"	(5)

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.4 Entrevistas

Circo American (conjunto)	(1)
Circo Bandeirantes (conjunto)	(2)
Circo do Carlito (conjunto)	(3)
Circo do Chiquinho (conjunto)	(4)
Circo Paulistão (conjunto)	(5)
Francisco Perez (Chiquinho)	(6)
João Salvador Perez (Tonico)	(7)
Lenine Tavares (produtor "Absurda Pessoa")	(8)
Márcia Real (atriz "Absurda Pessoa")	(9)
Miriam Mehler (atriz "Absurda Pessoa")	(10)
Royal Bexiga's Company (elenco "Ai de ti")	(11)
Naum Alves de Souza (cenógrafo "Ai de ti ')	(12)
Paulo Herculano (músico "Ai de ti")	(13)
Cacilda Lanuza (atriz "Lição de Anatomia")	(14)

Dirceu Camargo (iluminador "Lição de Anatomia")	(15)
Geraldo Del Rey (ator "Lição de Anatomia")	(16)
Glauco Mirko Laurelli (produtor "Lição de Anatomia")	(17)
Imara Reis (atriz "Lição de Anatomia")	(18)
Antônio Abujamra (diretor "Muro de Arrimo")	(19)
Antônio Fagundes (ator "Muro de Arrimo")	(20)
Carlos Queiroz Telles (autor "Muro de Arrimo")	(21)
Odavlas Petti (diretor "Rocky Horror Show")	(22)
Paulo Villaça (ator "Rocky Horror Show")	(23)
Irene Ravache (atriz "Roda Cor de Roda")	(24)
João José Pompeo (ator "Roda Cor de Roda")	(25)
Leilah Assunção (autor "Roda Cor de Roda")	(26)
Lílian Lemmertz (atriz "Roda Cor de Roda")	(27)
Luiz Antônio M. Correa (diretor "Simbad")	(28)

2.8 Roteiros

"Simbad, o Marujo"	(1)

2.10 Outros

Relação de circos existentes	(1)
Relação de filmes documentários sobre circo e teatro	(2)
Relação de movimento — SBAT	(3)
Bibliografia — Circo	(4)
Regulamento para uma escola de circo (projeto)	(5)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.1 Xerox

"A Marca da Ferradura" — texto teatral de Tonico	(1)
"Mão Criminosa" — texto teatral de Tonico	(2)
"O Céu Uniu Dois Corações" — texto teatral de A. Pimenta	(3)
"O Mundo não me Quis" — texto teatral de Alvaro Pérez Filho	(4)
"Ai de ti Mata Hari" — **croquis** cenário	(5)

"Ai de ti Mata Hari" — texto teatral do grupo	(6)
"Absurda Pessoa" — texto teatral de Alan Ayckbourn	(7)
"Lição de Anatomia" — roteiro de Carlos Mathus	(8)
"Roda Cor de Roda" — texto teatral de Leilah Assunção	(9)
"Simbad, o Marujo" (I) — roteiro Grupo Pão e Circo	(10)
"Simbad, o Marujo" (II) — roteiro Grupo Pão e Circo	(11)

4.1 Xerox críticas e reportagens

A crítica aos críticos, por Renato e Esther. Regina Penteado, **Folha** Ilustrada, 14.11.75 ("Absurda")	(12)
"Sábato responde". Sábato Magaldi. **Folha de SP,** 21.11.75 ("Absurda")	(13)
"Grau superior". J. A. Flecha. **Veja,** 24.12.75 ("Ai de ti")	(14)
"Um torneio de bons desempenhos". S. Magaldi. **Jornal da Tarde** s/d ("Ai de ti")	(15)
"Arquétipos do cotidiano". **Jornal da Tarde,** 10.10.75 ("Lição de Anatomia")	(16)
"Uma boa peça presa". S. Magaldi. **Jornal da Tarde,** 14.10.75	(17)
"Atores, os únicos que se salvam". Ilka Zanotto. **O Estado de S. Paulo,** 15.10.75 ("Lição de Anatomia")	(18)
"A crônica que não consegui escrever..." Ignácio Loyola Brandão s/d ("Lição de Anatomia")	(19)
"Lição de Anatomia". Hilton Viana. **Diário de São Paulo,** 19.10.75 ("Lição de Anatomia")	(20)
"Lição de Anatomia". **Diário de S. Paulo,** 1.°.11.75 ("Lição de Anatomia")	(21)
"Desce o pano". Kleber Afonso, **Última Hora,** 9.1.76	(22)
"No palco, uma trágica reportagem". **Jornal da Tarde,** 21.11.75 ("Muro de Arrimo")	(23)
"Jogo de seleção inspira monólogo". **O Estado de S. Paulo,** 21.11.75 ("Muro de Arrimo")	(24)
"Na simplicidade, a força". Ilka Zanotto. **O Estado de S. Paulo,** 25.11.75 ("Muro de Arrimo")	(25)

"Antônio Fagundes retorna". **Diário de São Paulo,** 25.11.75 ("Muro de Arrimo") (26)

"Este é o prólogo". Sábato Magaldi. **Jornal da Tarde,** 26.11.75 ("Muro de Arrimo") (27)

"'Muro de Arrimo' um excelente espetáculo", s/d 27.11.75 (28)

"Operário no palco". Jefferson Del Rios. **Folha de São Paulo,** 29.11.75 (29)

"O operário Antônio Fagundes". Hilton Viana. **Diário de São Paulo,** 30.11.75 (30)

"Fagundes, galã de mãos ásperas". Maria Amália Rocha Lopes, **Jornal da Tarde,** 9.1.76 ("Muro") (31)

"Elias não agüenta mais derrubar o muro". **Jornal da Tarde,** 31.1.76 ("Muro de Arrimo") (32)

"Esse texto, você só pode ouvir". **Jornal da Tarde,** 16.5.75 ("Roda Cor de Roda") (33)

"Leilah, o mais forte personagem de Leilah". Regina Penteado. **Folha** Ilustrada, 15.10.75. ("Roda") (34)

"Leilah, apresenta". **Jornal da Tarde,** 15.10.75 ("Roda") (35)

"No teorema de Leilah". Sábato Magaldi. **Jornal da Tarde,** 17.10.75 ("Roda Cor de Roda") (36)

"Trabalho que pode representar". Mariângela A. Lima. **O Estado de S. Paulo,** 18.10.75 ("Roda") (37)

"Duas ótimas atrizes". Edmar Pereira. **O Estado de S. Paulo,** 6.11.75 ("Roda Cor de Roda") (38)

"Agora só se fala nela". Regina Penteado. **Folha** Ilustrada, 7.11.75 ("Roda Cor de Roda") (39)

"Leilah". Marta Góes. **Aqui,** 20 a 26.11.75 ("Roda") (40)

"Superficial e gratuito". Mariângela A. Lima. **O Estado de S. Paulo,** 30.9.76 ("Rocky Horror Show") (41)

"O rock-horror no palco". Sábato Magaldi. **Jornal da Tarde,** 7.10.75 ("Rocky Horror Show") (42)

"Uma bem-sucedida alquimia". Ezequiel Neves. **Jornal da Tarde,** 10.10.75 ("Rocky Horror Show") (43)

"Rock sem horror e show". Jefferson Del Rios. **Folha de S. Paulo,** 10.10.75 ("Rocky") (44)

"Paulo Villaça: Minha carreira". Carlos A. Gouvea. **Folha,** 23.10.75 (45)

"Pão e circo, alegria e agressão". Lena Frias, **Jornal do Brasil,** 15.10.75 ("Simbad, o Marujo") (46)

"Grupo Pão e Circo volta hoje". Hilton Viana, **Diário de São Paulo,** 22.11.75 (47)

"As aventuras de um marinheiro famoso". **Folha de São Paulo,** 2.12.75 ("Simbad, o Marujo")	(48)
"'Simbad', um retrato do teatro brasileiro". Clóvis Garcia. **O Estado de S. Paulo,** 7.12.75	(49)
"Talento e beleza plástica". Sábato Magaldi. **Jornal da Tarde,** 10.12.75 ("Simbad, o Marujo")	(50)
"Simbad, o Marujo". Jairo A. Flecha. **Veja,** 24.12.75 ("Simbad, o Marujo")	(51)
"Atrizes abandonam 'Simbad'". **O Estado de S. Paulo** s/d ("Simbad, o Marujo")	(52)
"SNT poderá punir os três artistas". **O Estado de S. Paulo.** s/d ("Simbad, o Marujo")	(53)
"Atores de 'Simbad' dão suas explicações". **Última Hora,** 10 e 11.1.76	(54)

4.1 Xerox artigos

"Teatro pode ser (já é) um bom negócio". **Mercabo Global,** s/d	(55)
"O teatro popular rural: Circo-Teatro". José Cláudio Barriguelli. **Debate e Crítica,** n.° 3	(56)

4.6 Ampliações fotográficas

"O Céu Uniu Dois Corações" — Circo do Carlito	(1/48)
"O Rei dos Ladrões" — Circo do Carlito	(49/69)
"Maconha" — Circo do Carlito	(70/132)
"Três Almas para Deus" — Circo do Carlito	(133/174)
Bastidores, público, baleiros — Circo do Carlito	(175/269)
Picadeiro — Circo Paulistão	(270/297)
Caravanas, crianças — Circo Paulistão	(298/446)
Ponto Chic — local de encontro dos artistas de circo	(447/592)
"Absurda Pessoa" — atores, público, espetáculo	(593/717)
Público — "Absurda Pessoa"	(718/721)
Bastidores — "Absurda Pessoa"	(722/728)
"Ai de ti, Mata Hari" — espetáculo	(729/765)
Bastidores — "Ai de ti, Mata Hari"	(766/769)
"Lição de Anatomia" — espetáculo	(770/779)
"Muro de Arrimo" — espetáculo	(780/847)
Público — "Muro de Arrimo"	(848/849)

Bastidores — "Muro de Arrimo"	(850/853)
"Rocky Horror Show" — espetáculo	(854/942)
Público — "Rocky Horror Show"	(943/951)
"Roda Cor de Roda" — espetáculo	(952/988)
"Roda Cor de Roda" — bastidores	(989/992)
"Simbad, o Marujo" — espetáculo	(993/1087)
Público — "Simbad, o Marujo"	(1088/1092)
Bastidores — "Simbad, o Marujo"	(1093/1108)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Circo American (entrevista conj.)	(1)
Circo Bandeirantes (entrevista Chico Biruta e Gazola)	(2)
Circo do Carlito (Carlito/conj.)	(3)
Circo do Carlito (entrevista conj.)	(4)
Circo do Carlito (entrevista conj.)	(5)
Circo do Chiquinho (entrevista conj.)	(6)
Circo Paulistão (entrevista conj.)	(7)
Francisco Perez (Chiquinho — entrevista)	(8)
João Salvador Perez (Tonico — entrevista)	(9)
Lourdes Leal (atriz/entrevista)	(10)
Ponto Chic (vários/entrevista)	(11)
Ponto Chic (vários/entrevista)	(12)
"O Céu Uniu Dois Corações" (trechos peça)	(13)
"O Rei dos Ladrões" (trechos peça)	(14)
"Três Almas para Deus" (trechos peça)	(15)
"Maconha" (trechos peça)	(16)
"O Casamento de Chico Biruta" (trechos peça)	(17)
Espetáculo Circo Jóia (trechos)	(18)
"A Marca da Ferradura" (trechos peça)	(19)
Índia — show — trechos	(20)
Circo Paulistão — espetáculo	(21)
"Lição de Anatomia" — peça	(22)
Lenine Tavares (empresário/entrevista)	(23)
Márcia Real (atriz/entrevista)	(24)

Miriam Mehler (atriz/entrevista)	(25)
Royal Bexiga's Company	(26)
Royal Bexiga's Company (elenco/entrevista)	(27)
Naum A. Souza (cenógrafo/entrevista)	(28)
Paulo Herculano (músico/entrevista)	(29)
Silnei Siqueira (diretor/entrevista)	(30)
Cacilda Lanuza (atriz/entrevista)	(31)
Dirceu Camargo (iluminador/entrevista)	(32)
Geraldo Del Rey (ator/entrevista)	(33)
Glauko Mirko Laurelli (empresário/entrevista)	(34)
Imara Reis (atriz/entrevista)	(35)
Antônio Abujamra (diretor/entrevista)	(36)
Antônio Fagundes (ator/entrevista)	(37)
Carlos Queiroz Telles (autor/entrevista)	(38)
Ângela Rodrigues (atriz/entrevista)	(39)
Odavlas Petti (diretor/entrevista)	(40)
Paulo Villaça (ator/entrevista)	(41)
Irene Ravache (atriz/entrevista)	(42)
J. J. Pompeo (ator/entrevista)	(43)
Leilah Assunção (autor/entrevista)	(44)
Lílian Lemmertz (atriz/entrevista)	(45)
Luiz Antônio Martinez Correa (diretor/entrevista)	(46)

5.1B **Rolo**

"Os Milagres de N. S. Aparecida" — espetáculo	(1)
"Os Milagres de N. S. Aparecida" — espetáculo	(2)
"Os Milagres de N. S. Aparecida" — espetáculo	(3)
"Os Milagres de N. S. Aparecida" — espetáculo	(4)
Circo Bandeirantes (ruídos)	(5)
Circo Bandeirantes (ruídos)	(6)
"Ai de ti, Mata Hari" — peça/espetáculo	(7)
"Ai de ti, Mata Hari" — peça/espetáculo	(8)
"Absurda Pessoa" — espetáculo (I)	(9)
"Absurda Pessoa" — espetáculo (II)	(10)
"Muro de Arrimo" — espetáculo	(11)
"Roda Cor de Roda" — espetáculo (I)	(12)
"Roda Cor de Roda" — espetáculo (II)	(13)

6. VISUAL

6.1A **Negativos** — 35mm (1/1.108)

Idem 4.6

6.4A **Diapositivos** — 35mm

"O Casamento do Chico Biruta" — espetáculo	(1/59)
Circo Bandeirantes — aspectos	(60/65)
"O Céu Uniu Dois Corações" — espetáculo	(66/87)
"A Paixão de Cristo" — espetáculo	(88/182)
Público (Circo do Carlito)	(183/188)
Circo Jóia — **show**	(189/202)
Público (Circo Jóia)	(203/211)
Circo Paulistão — aspectos	(212/214)
Crianças (Circo Paulistão)	(215/247)
Ponto Chic	(248/250)
"Absurda Pessoa" (espetáculo)	(251/275)
"Muro de Arrimo" (espetáculo)	(276/295)
"Rocky Horror Show" (espetáculo)	(296/322)
"Roda Cor de Roda" (espetáculo)	(323/339)
"Simbad, o Marujo" (espetáculo)	(340/348)

6.7A **Filmes** — Super-8

Circo Dema — filmado por um circense (col.)	(1)
Circo Dema — filmado por um circense (cópia)	(2)
Trechos — circense D. Arethuza (a montar)	(3)

6.7B **Filmes** — 16mm

"Lição de Anatomia" — col. chamada para TV	(1)

AUDIOVISUAL SOBRE A PESQUISA. Realização de Berenice Raulino e Maria Lúcia Pereira. 40 min.

INVENTÁRIOS DE OUTRAS PESQUISAS DA ÁREA DE ARTES CÊNICAS

PESQUISA: **TEATRO OPERÁRIO NA CIDADE DE SÃO PAULO**

Supervisoras da Área: MARIA THEREZA VARGAS (até março 1978)
RENI CHAVES CARDOSO (a partir março 1978)

Pesquisadoras: MARIA THEREZA VARGAS / MARIÂNGELA ALVES DE LIMA

Objetivos: Documentar uma forma teatral específica da cidade de São Paulo. Considerando-se que essa forma de teatro desapareceu em 1962, a documentação terá o caráter de memória.

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.1 Livros

Rocha, Arthur. **Deus e a natureza** (1)
Diniz, Baptista. **O veterano da liberdade** (2)

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.4 Entrevistas

Germinal Leuenroth, Jayme Cuberos, Cuberos Neto, Maria Valverde e Cecílio Dias, antigos componentes do teatro do Centro de Cultura Social (1)

Entrevista com o atual presidente do Guglielmo Oberdan (2)

2.4 Notícias jornal

A Lanterna: 1901-1903-1905-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916 (3)

O Amigo do Povo: 1902-1903-1904 (4)

La Battaglia: 1904-1905-1906-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913 (5)

O Livre Pensador: 1904-1905 (6)

O Chapeleiro: 1905-1918 (7)

A Terra Livre: 1905-1906-1907-1908-1910 (8)

A Luta Proletária: 1908 (19)

A Plebe: 1917-1919-1920-1921-1922-1923-1924-1927-1932-1933-1934-1935-1947-1948-1949-1952 (10)

Alba Rossa: 1919-1920 (11)

Novo Rumo: 1906-1907 (12)

O Trabalhador Vidreiro: 1931 (13)

O Trabalhador: 1932-1933 (14)

O Socialista: 1933 (15)

O Trabalhador Padeiro: 1935 (16)

Dealbar: 1967 (17)

2.4 Notícias revistas

Kultur: 1904 (18)

A Aurora: 1905 (19)

A Vida: 1914 (20)

Il Pasquino Coloniale: 1920 (21)

Renovação: 1921 (22)

2.4 Crítica teatral jornais

"Elvira, a Monja". Antonius. **O Livre Pensador,** 24.7.1904 (23)

"A Electra", de Pérez Galdós. Editorial. **A Lanterna,** 20.1.1901 (24)

"O Dever", José Rizol. **A Plebe,** 7-17.10.1903 (25)

"Teseu", R. F. **A Plebe,** 18.8.1934 (26)

"Primeiro de Maio". **Novo Rumo,** 22.11.1907 (27)

2.4 Crônicas jornais

"As festas de propaganda e o baile". Lúcifer. **Terra Livre,** 17.2.1910 (28)

"O teatro católico". João Eduardo. **A Lanterna,** 16.6.1914 (29)

"A Escola Moderna de São Paulo". Anon. **A Lanterna,** 11.9.1915 (30)

"O Teatro e a Igreja". Romualdo Figueiredo. **A Lanterna,** 28.2.1916 (31)

"A arte do palco: o teatro livre". Romualdo Figueiredo. **A Lanterna,** 25.3.1916 (32)

"A arte do palco: uma iniciativa". Romualdo Figueiredo. **A Lanterna,** 15.4.1916 (33)

"Teatro do povo". Cristiano de Carvalho. **Novo Rumo,** 19.9.1906 (34)

"A arte do palco: falência dos mondrongos". Romualdo Figueiredo. **A Lanterna,** 2.9.1916 (35)

"Registro de uma peça: 'Floreal' ". **A Terra Livre,** 13.6.1906 (36)

"Registro de uma peça: 'Os Esmagados' " (37)

"O baile". Lucifero. **A Terra Livre,** 5.2.1907 (38)

"Arte e revolução". Neno Vasco. **A Plebe,** 6.11.1920 (39)

"A dança e o futebol". S. Costa. **A Plebe,** 30.10.1917 (40)

"Balancete de uma festa operária". **A Terra Livre,** 1.°.6.1907 (41)

"Cafajestes intelectuais". Domingos Ribeiro Filho. **A Plebe,** 23.8.1919 (42)

"Em São Paulo fecham-se as escolas modernas". Adélio. **Spartacus,** 29.11.1919 (43)

"Orientação teatral". Arsenio Palácios. **Prometeu.** Ano I, n.° 1 (44)

2.4. Revistas

2.10 Centro de Cultura Social (Bases de Acordo) (1)

Grupo Dramático Teatral Social (Bases de Acordo) (2)

2.10 Textos

"Os Dois Ladrões". Aikin e Barbault (1)

"Sua Santidade". A. de Andrade Silva (2)

"Terror Noturno". Fábio Luz (3)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.1 Xerox

"Primo Maggio". Texto teatral de Pietro Gori	(1)
"Primeiro de Maio". Texto teatral de P. Gori	(2)
"O Pecado de Simonia". Texto teatral de Neno Vasco	(3)
"Ao Relento". Texto teatral de Afonso Schmidt	(4)
"O Coração é um Labirinto". Texto teatral de Pedro Catallo	(5)
"Uma Mulher Diferente". Texto teatral de Pedro Catallo	(6)
"Como Rola uma Vida". Texto teatral de Pedro Catallo	(7)
"Miséria". Texto teatral de Giovani Baldi	(8)
"Ribellioni". Texto teatral de Giovani Baldi	(9)
"Greve de Inquilinos". Texto teatral de Neno Vasco	(10)
"Marieta, a Heroína". Texto teatral de Isaltino dos Santos	(11)
"O Infanticídio". Texto teatral de Motta Assumpção	(12)
"Militarismo e Miséria". Texto teatral de Marino Spagnolo	(13)
L'Ideale". Texto teatral de Pietro Gori	(14)
"A Insensata". Texto teatral de Pedro Catallo	(15)
"A Bandeira Proletária". Texto teatral de Marino Spagnolo	(16)
"Leão X, o Celerado". João de Medicis. Texto teatral de A. de Andrade e Silva	(17)
"Pedra que Rola". Texto teatral de José Oiticica	(18)
"Quem os Salva". Texto teatral de José Oiticica	(19)
"Azalam". Texto teatral de José Oiticica	(20)
"A Casa dos Milagres". Tradução de Pedro Catallo	(21)
"Os Mortos". Florencio Sánchez	(22)
"Il Diritto di Amare". Texto teatral de Max Nordau	(23)
"Electra". Texto teatral de Pérez Galdós	(24)
"La Via d'Uscita". Texto teatral de Vera Starkoff	(25)
"Il Maestro". Texto teatral de R. Rouselle	(26)
"Responsabilità". Texto teatral de Jean Grave	(27)

"Una Commedia Sociale". Texto teatral de G. Malato (28)
"Triste Carnevale". Anon. Texto teatral (29)
"Leone". Texto teatral de Mario Rapisardi (30)
"In Manciura". Texto teatral de Alfred Savoir (31)
"L'Assalto". Texto teatral de C. A. Traversi (32)
"Il Viandante e l'Eroe". Texto teatral de Felice Vezzani (33)
"La Lettera". Texto teatral de Jean Conti (34)
"O Veterano da Liberdade". Texto teatral de Baptista Diniz (35)
"E. Zola Innanzi ai Crocodilli". Texto teatral de Felice Bastera (36)
"Gaspar, o Serralheiro". Texto teatral. Anon. (37)
"Avatar". Texto teatral de Marcello Gama (38)
"O Último Quadro". Texto teatral de Felipe Gil (39)
"Terror Noturno". Peça cinematográfica de Fábio Luz (40)
"Primeiro de Maio". Texto teatral de Demetrio Alati (41)
Poesias e hinos (42)
"O Semeador". Texto teatral de Avelino Foscolo (43)
"Os Imigrantes". Texto teatral de Marino Spagnolo (44)

4.1 Xerox volantes

"Os Mortos". Anúncio/Programa — CCS (45)
"Uma Mulher Diferente". Anúncio/Programa — CCS (47)
"O Poder das Almas", pelo CCS (48)
CCS — divulgação abertura Teatro de Ensaio (49)
"Pense Alto". Anúncio/Programa — CCS (50)
"A Sombra". Grandioso baile familiar — CCS (51)
"A Sombra". Anúncio/Programa — CCS (52)
"Ciclone". Anúncio/Programa — CCS (53)
"A Insensata". Anúncio/Programa (54)
"Tabu". Anúncio/Programa (55)
"Nossos Filhos". (56)
Grande Festival Proletário — Salão Celso Garcia (57)

Confraternização — 1.° de Maio — Itaim	(58)
Associação Auxiliadora das Classes Laboriosas	(59)

4.1 Xerox convites

Grandioso festival artístico — CCS	(60)
Grandioso festival artístico — CCS	(61)
Grandioso festival artístico — CCS	(62)
Grandioso festival artístico — CCS	(63)
"Pense Alto", pelo grupo teatral do CCS	(64)
Grandioso festival artístico	(65)
Grandioso festival artístico	(66)
"Feitiço", pelo grupo teatral do CCS	(67)
Grandioso festival artístico — CCS	(68)
Grandiosa festa	(69)
Grandioso festival artístico — CCS	(70)
Grandioso festival artístico — CCS	(71)
Espetáculo teatral pelo CCS	(72)
Epetáculo teatral pelo CCS	(73)
Grandioso festival artístico — CCS	(74)
Festival comemorativo: 1886-1948	(75)
Festival comemorativo ao 1.° de Maio, prom. CCS	(76)
Festival Hispano-Americano	(77)
Festival artístico	(78)
Festival artístico	(79)

4.1 Xerox programas

"Ao Relento". Ato variado, pelo CCS	(80)
"Os Guerreiros", pelo Laboratório de Ensaio do CCS	(81)
"O Coração é um Labirinto", pelo CCS	(82)
"Os Mortos", pelo CCS	(83)
"O Coração é um Labirinto, pelo CCS	(84)
"O Poder das Massas", pelo CCS	(85)
"Ciclone", pelo CCS	(86)
"Tabu", pelo CCS	(87)

"Sombras", pelo CCS	(88)
"Juego de Niños", pelo Grupo Iberia	(89)
"Pense Alto", pelo CCS	(90)
"É Proibido Suicidar-se en Primavera", pelo Grupo Iberia	(91)
"O Maluco da Avenida", pelo CCS	(92)
"O que Eles Querem", pelo CCS	(93)
"Morena Clara", pelo Grupo Iberia	(94)
Exposição inaugural do Laboratório de Ensaio	(95)
Programação do Laboratório de Ensaio	(96)
"Deus lhe Pague", pelo CCS	(97)
"O Vagabundo", pelo grupo da União dos Operários em fábricas de tecidos	(98)

4.1 Xerox correspondência

Carta ao prefeito solicitando o Cine-Teatro Oberdan para o CCS	(99)
Carta ao prefeito solicitando o Teatro Colombo para o CCS	(100)

4.1 Xerox críticas e reportagens

Centro de Cultura Social. Pedro Catallo "O Libertário", junho-julho, 1963	(101)
"Teatro Social em São Paulo". **Ação Direta.** set. 1968	(102)
Festival Artístico do Centro de Cultura Social. **A Plebe,** 1.°.10.1957	(103)

4.1 Xerox vários

Convocação dos sócios do CCS	(104)
Campanha pró reabertura do CCS	(105)
Proposta de sócio — CCS	(106)
Alvará de funcionamento do Dei para o CCS	(107)
Alvará da Prefeitura para o CCS	(108)
Alvará do Juizado para o CCS	(109)
SBAT/UBC — direito de apresentação para o CCS	(110)
SBAT — guia de recolhimento — "Ao Relento", de A. Schmidt	(111)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Entrevista com os antigos participantes do Grupo Teatral do Centro de Cultura Social (Germinal Leuenroth, Jayme Cuberos, Cuberos Neto, Maria Valverde e Cecílio Dias) (1/2)

Entrevista com o atual presidente do Guglielmo Oberdan (3)

6. VISUAL

6.4A Diapositivos

Associação das Classes Laboriosas (salão), Guglielmo Oberdan (salão de teatro e salão de baile, fachada), Cine-Teatro Oberdan (fachada, entrada dos artistas), participantes do Grupo Teatral do Centro de Cultura Social, pano de boca do teatro da Federação Operária (1/228)

PESQUISA: **CORPO DE BAILE MUNICIPAL**

Supervisoras da Área: MARIA THEREZA VARGAS (até março 1978) / RENI CHAVES CARDOSO (a partir março 1978)

Pesquisador: LINNEU DIAS

Data: setembro 1976 a julho 1977

Objetivos: Determinar os motivos que levaram a Prefeitura Municipal a agir nesse setor cultural, quais as molas iniciais dessa ação, como se desenvolveu o processo e qual sua situação presente. Estudo e organização da entidade; dificuldades e problemas.

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.1 Xerox

Programa, 7.4.69 ("Les sylphides", "Coppelia", "Maracatu")	(1)
Programa, 23.5.69 ("Les sylphides", "Coppelia", "Maracatu")	(2)
Programa, 25.5.69 ("Les sylphides", "Coppelia", "Maracatu")	(3)
Programa, 16.11.69 ("Lago dos cisnes", "Divertimento", "Noite de Valpurgis")	(4)
Programa, 18.11.69 ("Lago dos cisnes", "Divertimento", "Noite de Valpurgis")	(5)
Programa, 25.11.69 ("Lago dos cisnes", "Divertimento", "Noite de Valpurgis")	(6)
Programa, 14.12.69 ("Serenata", "In memoriam", "Danças indígenas")	(7)
Programa, 21.3.70 ("Carmina burana")	(8)
Programa, 20.3.70 ("Carmina burana")	(9)
Programa, 22.3.70 ("Carmina burana")	(10)
Programa, 13.4.70 (Primeiro Encontro dos Parques Infantis, "Les sylphides", "In memoriam", "Danças indígenas")	(11)
Programa, 15.7.70 ("Carmina burana")	(12)
Programa, 18.7.70 ("Carmina burana")	(13)
Programa, 17.8.70 ("Gisele")	(14)
Programa, 18.8.70 ("Divertimento", "In memoriam", "Alegria e glória de um povo", "Maracatu")	(15)
Programa, 24.11.70 ("Galaah")	(16)

Programa, 26.11.70 ("Galaah")	(17)
Programa, s/d ("Galaah")	(18)
Programa, 10.7.71 ("Lago dos cisnes", "Divertimento", "Noite de Valpurgis")	(19)
Programa, 31.7.71 ("Lago dos cisnes", "A bem-amada", "In memoriam", "Noite de Valpurgis")	(20)
Programa, 22.8.71 ("Les sylphides", Ópera: **O maestro de Capela**, "In memoriam")	(21)
Programa, 21.10.71 (Ópera: **O elixir de amor**)	(22)
Programa, 8.11.71 (Ópera: **O elixir de amor**)	(23)
Programa, 18.11.71 ("O maestro de Capela", "In memoriam", "O telefone")	(24)
Programa, 20.11.71 ("O maestro de Capela", "In memoriam")	(25)
Programa, 3.12.71 ("Diagrama", "Grand pas-de-deux", "Coppelia")	(26)
Programa, 11.3.72 ("Serenata", "Adágio da rosa", "Alegria e glória de um povo")	(27)
Programa, 10.3.72. ("Serenata", "Adágio da rosa", "Alegria e glória de um povo")	(28)
Programa, 12.3.72 ("Serenata", "Adágio da rosa", "Alegria e glória de um povo")	(29)
Programa, 24.9.72 ("Il guarani")	(30)
Programa, 29.9.72 ("Diagrama", "In memoriam", "O milagre")	(31)
Programa, 1.°.10.72 ("Diagrama", "In memoriam", "O milagre")	(32)
Programa, 22.7.73 ("Les sylphides", "In memoriam", "Noite de Valpurgis")	(33)
Programa, 9.9.73 ("Poesia dos deuses", "Adage", "Ifé")	(34)

4.6 **Ampliações fotográficas** (18 x 24)

"As sílfides"	(1/20)
"Adágio da rosa"	(21/28)
"D. Quixote"	(29/40)
"O elixir do amor"	(41/47)
"O milagre"	(48/62)
"...Ivonice Satie"	(63)
"Noite de Valpurgis"	(64/70)
"Lago dos cisnes"	(71/84)

"Danças húngaras"	(85/89)
"O guarani"	(90/91)
"In memoriam"	(92/97)
"Serenata de Mozart"	(92/103)
"Maracatu"	(104/110)
"Pas-de-quatre"	(111/112)
"Coppelia"	(113/124)
"Diagrama"	(125/129)
"Divertimento"	(130/132)
"Paraíso"	(133/141)
"Medéia"	(142/151)
"Uma das quatro"	(152/172)
"Galope"	(173/180)
"Cenas"	(181/189)
"Sem título"	(190/198)
"Soledad"	(191/208)
"Corações futuristas"	(209/231)
"Mulheres"	(232/254)
"Canções"	(255/272)
"Apocalipsis"	(273/283)
"Nosso tempo"	(284/292)
"Danças sacras e profanas"	(293/303)
"Pulsações"	(304/316)
"Opus"	(317/330)
"Era uma vez"	(331/348)
"Percussão para oito"	(349/361)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Patty Brown (dançarina/entrevista)	(1)
A. Carlos Cardoso (coreógrafo/entrevista)	(2)
A. Carlos Cardoso (coreógrafo/entrevista)	(3)
A. Carlos Cardoso (coreógrafo/entrevista)	(4)
Carlos Demitre (dançarino/entrevista)	(5)
Carlos Demitre (dançarino/entrevista)	(6)
Paulo Nathanael (entrevista)	(7)
Elenice Ferreira (dançarina/entrevista)	(8)

José Luiz Paes Nunes (ex-diretor do DC)	(9)
Lia Marques (dançarina/entrevista)	(10)
Marília Franco (coreógrafa/entrevista)	(11)
Luiz Mendonça de Freitas (ex-SMC)	(12)
Ivonice Satie (dançarina/entrevista)	(13)
Marilena Ansaldi (dançarina, coreógrafa/entrev.)	(14)
Marilena Ansaldi (dançarina, coreógrafa/entrev.)	(15)
Sábato Magaldi (atual SCM)	(16)
Sidney Astolfi (dançarino/entrevista)	(17)
Victor Navarro (coreógrafo/entrevista)	(18)
Johnny Franklin (ex-diretor do CBM/entrev.)	(19)
Gilberto Panicali (entrevista)	(20)
Lígia Leite (entrevista)	(21)

6. VISUAL

6.1A Negativos 35 mm (254)

6.4A Diapositivos 35 mm

Corpo de Baile (ensaios)	(1/103)
"Apocalipsis" (espetáculo)	(104/116)
"Uma das quatro" (espetáculo)	(117/124)
"Canções" (espetáculo)	(125/151)
"Mulheres" (espetáculo)	(152/160)
"Corações futuristas" (espetáculo)	(161/200)
"Nosso tempo" (espetáculo)	(201/206)
"Pulsações"	(207/211)

6.78 Filmes 16 mm

"Apocalipsis" — coreografia de Victor Navarro, colorido — direção de Aloysio Raulino, 26 mm sonoro	(1)

Adendo:

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.4 Entrevistas

Jessia Porto (diretora Municipal)	(1)

Marília Franco (coreógrafa)	(2)
Lia Marques (dançarina)	(3)
Luiz Mendonça de Freitas (ex-SMC)	(4)
Paulo Nathanael	(5)
A. Carlos Cardoso (coreógrafo)	(6)
Elenice Ferreira (dançarina)	(7)
Carlos Demitre (dançarino)	(8)
Ivonice Satie (dançarina)	(9)
Lígia Leite	(10)
Marilena Ansaldi (dançarina/coreógrafa)	(11)
Patty Brown (dançarina)	(12)
Sábato Magaldi (atual SMC)	(13)
Victor Navarro (coreógrafo)	(14)

PESQUISA: **ENCENANDO QORPO SANTO — UM PROCESSO DE CRIAÇÃO MARGINAL**

Supervisoras da Área: MARIA THEREZA VARGAS (até março 1978) / RENI CHAVES CARDOSO (a partir março 1978)

Pesquisadores: CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA/CLÁUDIA DE ALENCAR BITTENCOURT (Área de Artes Cênicas)/CHRISTINE CONFORTI SERRONI (Área de Literatura)/JOÃO BAPTISTA NOVELLI JUNIOR (Área de Arquitetura)

Data: setembro 1976 a fevereiro 1977

Objetivos: Acompanhamento, por parte dos pesquisadores, enquanto observadores participantes, de um processo de criação teatral exercido à margem do sistema, e relativo à encenação de peças e verbetes constantes da Enciqlopédia ou seis meses de uma enfermidade, do escritor José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo. Tentativa de pesquisa interdisciplinar.

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.3A	Glorificação d'alma	(1)

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.1	Análise do processo de criação (formação do Grupo Lanterna de Fogo. Etapas do trabalho, complementação através dos textos em anexo)	(1)
	Visão crítica do grupo sobre Qorpo Santo	(2)
	Relações dos anexos	(3)
	Diversos sobre Qorpo Santo	(4)
	Reuniões. Debates (9 de set. a 24 de nov.)	(5)

2.4 Entrevistas

Alice Gonçalves (grupo)	(1)
Bluette Santa Clara (grupo)	(2)
Carlos de Moura (grupo)	(3)
Cláudia de Alencar (grupo)	(4)
Flávio Fonseca (grupo)	(5)
Heloísa C. Bueno (grupo)	(6)
J. Baptista Novelli (grupo)	(7)
J. Lúcio Albuquerque	(8)
Liliane Barabino (grupo)	(9)

Luiz Galizia (grupo)	(10)
Marcelo Antoniazzi (grupo)	(11)
M. Argentina Bibas (grupo)	(12)
Minora Naruto (grupo)	(13)
Mônica Oliva (grupo)	(14)
Ricardo Lobo (grupo)	(15)
Victor Noszek (grupo)	(16)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.1 Xerox críticas e reportagens

Qorpo Santo. Dario de Bittencourt. **Correio do Povo.** PA, 13.8.1966	(1)
Algumas idéias de Q. S. Dario de Bittencourt. **Correio do Povo.** PA, 24.8.1966	(2)
Qorpo Santo. Álvaro Porto Alegre. PA, 27.8.1966	(3)
"Qorpo Santo, a surpresa da semana". Guilhermino Cesar. **Correio do Povo.** PA, 25.8.1966	(4)
"Quem tem medo de Qorpo Santo?" Jefferson Barros. **Correio do Povo.** PA, 31.8.1966	(5)
"O enfermo Qorpo Santo e o modernismo". Olyntho Sanmartin. **Correio do Povo.** PA, 12.3.1967	(6)
"O sensacional Qorpo Santo". Yan Michalski. **Jornal do Brasil.** RJ, 8.2.1968	(7)
"Grupo levará autor gaúcho". **O Estado de São Paulo,** 17.2.1968	(8)
"Teatro de Qorpo Santo ganha corpo". **Folha de S. Paulo,** 20.2.1968	(9)
"Teatro e ação". **O Estado de São Paulo,** 16.4.1968	(10)
"Qorpo Santo, do mito à realidade". Guilhermino Cesar. **Jornal do Brasil.** RJ, 4.5.1968	(11)
"Primeira crítica". Yan Michalski. **Jornal do Brasil.** RJ, 15.5.1968	(12)
"Em cena as loucuras do dr. Qorpo Santo, que não são assim tão loucas". Yan Michalski. **Jornal do Brasil.** RJ, 17.10.1976	(13)
"Um autor maldito? Nem tanto". **O Diário.** Piracicaba, 15.10.1976	(14)

4.1 Xerox doc. censura

Matheus e Matheusa	(15)
As relações naturais	(16)
Eu sou vida, eu não sou morte	(17)

4.1 Xerox anúncios

Qorpo Santo um século depois	(18)
Eu sou vida, eu não sou morte	(19)

4.1 Xerox livros

Fotocópia da edição original de Enciqlopédia. Livro 4	(20)
As relações naturais e outras comédias. José Joaquim de Campos Leão Qorpo Santo	(21)
Os homens precários. Flávio Aguiar (tese de mestrado em Teoria Literária)	(22)

4.6 Ampliações fotográficas 8 x 12 p/b, 12 x 18 col.

Sede, local, espaço cênico	(1/15)
Ensaios, improvisações	(16/276)
Público	(277/279)
Atores	(1/24)
Elementos cênicos	(25/26)
Espetáculo	(27/76)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

A impossibilidade da santificação — atividades	(1)
A impossibilidade da santificação — atividades	(2)
A impossibilidade da santificação — atividades	(3)
A impossibilidade da santificação — atividades	(4)
A impossibilidade da santificação — atividades	(5)
Diversos	(6)
Espetáculo tríplice	(7)
Espetáculo tríplice	(8)
Espetáculo tríplice	(9)

6. VISUAL

6.1A **Negativos col.**

Ensaios/Espetáculos (37)

Negativos p/b

Local, ensaios, exercícios (299)

6.4A **Slides**

Espetáculo (20)

6.7A **Filmes col.**

Exercícios do grupo. Realização de Victor Noszek (1)

Espetáculo. Realização de Victor Noszek (2)

Eu sou vida, eu não sou morte. 14 min. Sonoro. Realização Haroldo Marinho Barbosa. Elenco: Tetê Medina, José Wilker e Renato Machado (1)

BIBLIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA SOBRE TEATRO BRASILEIRO

Material coletado pelo pesquisador CARLOS EUGÊNIO M. DE MOURA

Objetivo: Arrolamento e fichamento de fontes contemporâneas, secundárias e impressas, a partir do teatro jesuítico e até 1976, aparecidas sob forma de artigos, ensaios ou pequenas monografias, em publicações periódicas (jornais e revistas especializadas, nacionais e estrangeiras), tendo por objetivo agrupar estudos que no momento apresentam-se esparsos e de difícil localização.

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.10 **Fichas — 4 x 6 Temas**

Arquitetura teatral
Artistas associados
Artistas unidos
Assistência social
Autores
Atores
Atrizes
Bibliotecas
Bibliografia
Bienal das Artes Plásticas de Teatro
Cenografia — Cenógrafos
Cenotécnicos — Contra-regras
Censura

Os comediantes
Congressos — Encontros — Simpósios
Cia. Bibi Ferreira
Cia. Dramática Brasileira
Companhia Nydia Licia — Sérgio Cardoso
Coral falado
Crítica e críticos
Crítica — Encenação de peças brasileiras
Crítica — Escolas de teatro
Crítica — Teatro amador
Crítica — Teatro universitário
Crítica — Teatro profissional
Crítica — Encenação de peças estrangeiras
Crítica — Escolas de teatro
Crítica — Teatro amador
Crítica — Teatro universitário
Crítica — Teatro profissional
Debates
Declamação
Dicionários
Direito autoral — Jurisprudência
Direito autoral — Concursos
Diretores
Dramaturgia — Autores brasileiros
Dramaturgia — Concursos
Dramaturgia encenada — Estatísticas
Dramaturgia estrangeira encenada no Brasil
Empresários — Produtores
Entidades governamentais
Entidades patronais
Ensino de teatro
Exposições
Eva e seus artistas
Figurinos
Grupo Ensaio
Grupo Oficina
Grupo Studio São Pedro
Ingressos

Interpretação
Legislação
Leituras dramáticas
Mágicas
Memórias — Reminiscências
Músicos de teatro
Peças de teatro — Sinopses
Periódicos
Prêmios
Previdência social
Programas
Público
Resenhas
Subvenções oficiais
Teatro amador
Teatro amador — Festivais
Teatro e abolição
Teatro aplicado à educação
Teatro de Arena
Teatro de bonecos
Teatro Brasileiro de Comédia
Teatro brasileiro contemporâneo
Teatro brasileiro no exterior
Teatro de brinquedo
Teatro e caricatura
Teatro e cinema
Teatro de costumes
Teatro e carnaval
Teatro e o cego
Teatro e dança
Teatro de emergência
Teatro de estudantes
Teatro experimental
Teatro — História — Biógrafos
Teatro — História — Brasil
Teatro — História — Bahia
Teatro — História — Companhias estrangeiras no Brasil
Teatro — História — Independência

Teatro — História — Imperadores
Teatro — História — Goiás
Teatro — História — Rio Grande do Sul
Teatro — História — Rio de Janeiro
Teatro — História — São Paulo
Teatro — História — Tempo colonial
Teatro infantil
Teatro de juventude
Teatro e literatura
Teatro e modernistas
Teatro musicado
Teatro negro
Teatro no Nordeste
Teatro no Estado — Ceará
Teatro no Estado — Espírito Santo
Teatro no Estado — Goiás
Teatro no Estado — Minas Gerais
Teatro no Estado — Pará
Teatro no Estado — Paraná
Teatro no Estado — Pernambuco
Teatro no Estado — Rio Grande do Norte
Teatro no Estado — Rio Grande do Sul
Teatro naturalista
Teatro popular
Teatro Popular de Arte
Teatro e romantismo
Teatro e televisão
Teatro universitário
Teatros — Amazonas
Teatros — Ceará
Teatros — Espírito Santo
Teatros — Fernando de Noronha
Teatros — Goiás
Teatros — Maranhão
Teatros — Minas Gerais
Teatros — Pará
Teatros — Paraná
Teatros — Pernambuco

Teatros — Rio Grande do Sul
Teatros — Rio de Janeiro
Teatros — São Paulo
Temporadas teatrais — Balanços
Temporadas teatrais — Estatísticas
Temporadas teatrais — Resenhas
Temporadas teatrais — Belo Horizonte, Rio e São Paulo
Temporadas teatrais — Rio de Janeiro
Temporadas teatrais — Rio e São Paulo
Temporadas teatrais — São Paulo
Teses
Traduções
Títulos de peças (1/136)

ARQUIVOS

Arquivo Fotográfico Fredi Kleeman

Responsável pelo Arquivo: MARIA LÚCIA PEREIRA

2. **PAPÉIS DATILOGRAFADOS**

2.10 Fichas técnicas dos espetáculos documentados pelo fotógrafo (7)

6. **VISUAL**

6.1B **Negativos — 6 x 6**

Espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia
Espetáculos do Teatro Íntimo Nicette Bruno
Teatro das Segundas-Feiras
Escola de Arte Dramática
Espetáculo da Cia. Delmiro Gonçalves
Espetáculos do Teatro Cacilda Becker
Espetáculos da Cia. Nydia Licia — Sérgio Cardoso
Espetáculo do Teatro Oficina: "O Rei da Vela"
Espetáculos do Teatro Popular do SESI
Recital de Victorio Gassman
Carrocel — danças

Personalidades do teatro paulista (1/12000)

Arquivo Teresa Moura Bastos

Material cedido por empréstimo para reprodução, contendo parte do acervo documental do Grupo Oficina

Responsável pelo arquivo: CARLOS EUGÊNIO M. DE MOURA

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.1 Xerox

"O Rei da Vela". Texto de Oswald de Andrade (1)

"Gracias, Señor". Criação do Grupo (2)

"Canudos". Criação do Grupo (3)

"Os Pequenos Burgueses". Texto de Máximo Górki (4)

"Os Inimigos". Texto de Máximo Górki (5)

"As Três Irmãs". Texto de Anton Tchekhov (6)

"Na Selva das Cidades". Texto de B. Brecht (7)

"Galileu Galilei". Texto de B. Brecht (8)

"Mahagonny". Texto de B. Brecht (9)

Anotações, cadernos, recortes, críticas (10)

Correspondência, editais, planta-baixa, **borderaux**, depoimentos (11)

4.6 Ampliações fotográficas — 18 x 24

"A Incubadeira", "Vento Forte para um Papagaio Subir", "A Vida Impressa em Dólares", "Andorra", "Os Pequenos Burgueses", "Quatro num Quarto", "O Rei da Vela", "Os Inimigos", "Na Selva das Cidades", "Galileu Galilei", "Gracias, Señor"

Excursão, pessoal do Grupo (1/400)

Arquivo Francisco da Silva Costa

Responsável pelo Arquivo: MARIA LÚCIA PEREIRA

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.2 Artigos sobre teatro brasileiro e português (1/480)

1.3A Cartazes (anúncios de espetáculos e filmes levados nos cinemas Eden e Avenida, em Espírito Santo do Pinhal) (1/120)

DOCUMENTOS — VÁRIOS

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.1 Xerox

Projeto de construção de um teatro, de autoria de Luís Carlos Ripper	(1)
Recortes de jornal e fotos sobre o Grupo Mambembe, de São Paulo, e sua excursão aos territórios e ao Centro-Oeste	(2)
Documentos sobre a encenação de "A Capital Federal", em São Paulo, pelo Grupo de Cleyde Yáconis	(3)
Recortes, notícias e comentários sobre a encenação de "A Noite de Iguana", pelo Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro	(4)

4.6 Ampliações fotográficas

O bailado do deus morto (Oswald de Andrade)	(1/11)
Casa Teatral	(1/14)

5. ÁUDIO

5.2A 78 rpm

"Pega-fogo", de Jules Renard, com Cacilda Becker, Ziembinski, Wanda de Andrade Hamel e Cleyde Yáconis (gravação original — primeiras apresentações da peça)	(1)

5.2C 33 rpm

"Isso Devia Ser Proibido", texto de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas. Músicas de Júlio Medaglia	(2)

5.1B Rolo

Cópia da gravação referida em 5.2A — 78 rpm	(1)

ANUÁRIO — 1977

Fichas técnicas sobre espetáculos levados no ano de 1977 (teatro oficial, teatro amador, estrangeiro, infantil, alternativo, estudantil), bem como recitais, conferências, leituras dramáticas, programas de TV com artistas de teatro. Relação das escolas de teatro, cursos, livros e teses. Obituário. Premiações.

Acompanham as fichas notas sobre a Casa Teatral, O sindicato, A Casa do Ator e os restaurantes como ponto de encontro dos artistas de teatro.

COBERTURA DE EVENTOS

1975 — Verificar Pesquisa 1 da Área de Artes Cênicas

1976

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.8 Programas

"Os Iks"	(1)
"Alegro Desbum"	(2)
"Mockinpott"	(3)
"Dr. Knock"	(4)
"Pano de Boca"	(5)
"Concerto n.° 1"	(6)
"Laço de Sangue"	(7)
"A Moratória"	(8)
"A Noite dos Campeões"	(9)
"Seria Cômico se não Fosse Sério"	(10)
"Mahagonny"	(11)
"Vamos Brincar de Papai e Mamãe Enquanto Seu Freud não Vem"	(12)
"Bonifácio Bilhões"	(13)
"Por Dentro/Por Fora"	(14)
"À Margem da Vida"	(15)

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.4 Entrevistas

Paulo Autran ("Dr. Knock")	(1)
Jorge Andrade ("A Moratória")	(2)
Fauzi Arap ("Pano de Boca")	(3)
Fernando Peixoto ("Mahagonny")	(4)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Paulo Autran ("Dr. Knock")	(1)
Jorge Andrade ("A Moratória") I e II	(2)
Fauzi Arap ("Pano de Boca") I e II	(3)
Fernando Peixoto ("Mahagonny")	(4)
Antônio Abujamra	(5)
Marilena Ansaldi e criadores de "Por Dentro/ Por Fora"	(6)
Marilena Ansaldi	(7)
Debate sobre a peça "Pano de Boca"	(8)

5.1B Rolo

"Alegro Desbum"	(gravação do espetáculo)	(1)
"Mockinpott"	**Idem**	(2)
"Dr. Knock"	**Idem**	(3)
"Pano de Boca"	**Idem**	(4)
"Gente Fina é Outra Coisa"	**Idem**	(5)
"Concerto n.º 1"		(6)
"A Moratória"	**Idem**	(7)
"A Noite dos Campeões"	**Idem**	(8)
"Seria Cômico se não Fosse Sério"	**Idem**	(9)

1976

5.1B Rolo

"Mahagonny" (gravação do espetáculo)		(10)
"Vamos Brincar de Papai e Mamãe Enquanto Seu Freud não Vem"	(gravação do espetáculo)	(11)
"Bonifácio Bilhões"	**Idem**	(12)
"Ponto de Partida"	**Idem**	(13)
"A Rainha do Rádio"	**Idem**	(14)
"À Margem da Vida"	**Idem**	(15)
"Mumu"	**Idem**	(16)
"Carla, Gigi e Margot"	**Idem**	(17)
"Dorotéia Vai à Guerra"	**Idem**	(18)

"Tudo Bem no Ano que Vem"	(gravação do espetáculo)	(19)
"À Flor da Pele"	**Idem**	(20)
"A Bolsinha Mágica de Marly Emboaba"	**Idem**	(21)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.6 Ampliações fotográficas 18 x 24 — p/b

"Os Iks"	(espetáculo)	(1/78)
"Feira do Adultério"	**Idem**	(79/110)
"Alegro Desbum"	**Idem**	(110/138)
"Gaiola das Loucas"	**Idem**	(139/167)
"Morro do Ouro"	**Idem**	(168/195)
"Mockinpott"	**Idem**	(196/219)
"Dr. Knock"	**Idem**	(220/265)
"Pano de Boca"	**Idem**	(266/313)
"Gente Fina é Outra Coisa"	**Idem**	(314/371)
"Concerto n.º 1"	**Idem**	(372/417)
"Laço de Sangue"	**Idem**	(418/455)
"A Moratória"	**Idem**	(456/495)
"A Noite dos Campeões"	**Idem**	(496/537)
"Tempo de Espera"	**Idem**	(538/562)
"Seria Cômico se..."	**Idem**	(563/611)
"Mahagonny"	**Idem**	(612/680)
"Vamos Brincar de Papai e Mamãe Enquanto Seu Freud não Vem"	**Idem**	(681/720)
"Bonifácio Bilhões"	**Idem**	(721/760)
"Ponto de Partida"	**Idem**	(761/809)
"A Rainha do Rádio"	**Idem**	(810/824)
"Romance"	**Idem**	(825/859)
"Os Homens"	**Idem**	(860/875)
"Por Dentro/Por Fora"	**Idem**	(876/919)
"À Margem da Vida"	**Idem**	(920/974)
"Sai de Mim Tinhoso"		
"Tudo Bem no Ano que Vem"	**Idem**	(975/980)
"A Bolsinha Mágica de Marly Emboaba"	**Idem**	(981/1020)

6. VISUAL

6.1A Negativos — 35 mm

"Os Iks"	(espetáculo)	(1/102)
"Feira do Adultério"	**Idem**	(103/149)
"Alegro Desbum"	**Idem**	(150/180)
"Morro do Ouro"	**Idem**	(181/217)
"Mockinpott"	**Idem**	(218/244)
"Dr. Knock"	**Idem**	(245/298)
"Pano de Boca"	**Idem**	(299/382)
"Gente Fina é Outra Coisa"	**Idem**	(383/454)
"Concerto n.º 1"	**Idem**	(455/663)
"Laço de Sangue"	**Idem**	(664/821)
"A Moratória"	**Idem**	(822/861)
"A Noite dos Campeões"	**Idem**	(862/903)
"Tempo de Espera"	**Idem**	(904/943)
"Seria Cômico se não Fosse Sério"	**Idem**	(944/1114)
"Mahagonny"	**Idem**	(1115/1298)
"Vamos Brincar de Papai e Mamãe Enquanto Seu Freud não Vem"	**Idem**	(1299/1366)
"Bonifácio Bilhões"	**Idem**	(1377/1507)
"Ponto de Partida"	**Idem**	(1508/1587)
"A Rainha do Rádio"	**Idem**	(1588/1641)
"Romance"	**Idem**	(1642/1736)
"Os Homens"	**Idem**	(1737/1771)
"Por Dentro/Por Fora"	**Idem**	(1772/1816)
"À Margem da Vida"	**Idem**	(1817/1900)
"Tudo Bem no Ano que Vem"	**Idem**	(1901/2041)
Fachadas de teatro em São Paulo	**Idem**	(2042/2058)

6.4A Diapositivos — 35 mm

"Os Iks"	(espetáculo)	(1/20)
"Feira do Adultério"	**Idem**	(21/37)
"Alegro Desbum"	**Idem**	(38/53)

"Gaiola das Loucas"	(espetáculo)	(54/66)
"Morro do Ouro"	**Idem**	(67/71)
"Mockinpott"	**Idem**	(72/88)
"Dr. Knock"	**Idem**	(89/109)
"Pano de Boca"	**Idem**	(110/127)
"Gente Fina é Outra Coisa"	**Idem**	(128/146)
"Concerto n.° 1"	**Idem**	(147/158)
"Laço de Sangue"	**Idem**	(159/170)
"A Moratória"	**Idem**	(171/184)
"A Noite dos Campeões"	**Idem**	(185/)
"Tempo de Espera"	**Idem**	(185/199)
"Seria Cômico..."	**Idem**	(200/212)
"Mahagonny"	**Idem**	(213/229)
"Vamos Brincar de Papai e Mamãe Enquanto Seu Freud não Vem"	**Idem**	(230/311)
"Bonifácio Bilhões"	**Idem**	(312/321)
"Romance"	**Idem**	(322/348)
"Os Homens"	**Idem**	(349/)
"Por Dentro/Por Fora"	**Idem**	(349/377)
"À Margem da Vida"	**Idem**	(378/417)
"Sai de Mim Tinhoso"	**Idem**	(418/434)
"Tudo Bem no Ano que Vem"	**Idem**	(435/456)
Fachadas de teatro em São Paulo		(457/533)

1976

Adendo:

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.6 Cartazes

"Os Iks"	(1)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.6 Ampliações fotográficas — 18 x 24

Fachadas de teatro em São Paulo	(13)

TEATRO ESTRANGEIRO

II Festival Internacional de Teatro

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.3D **Catálogo**	(1)

1.8 Programas

"Les Mille et une Nuits de Cyrano de Bergerac"	(1)
"Maitre et Serviteur"	(2)
"Voltaire's Folies"	(3)
"Tête d'Or"	(4)
"Hein...?"	(5)
"Calígula"	(6)
"La Revolución"	(7)
"Pranzo di Famiglia"	(8)
"La Morte della Geometria"	(9)
"Allias Serralonga"	(10)

1.6 Cartazes

"Inouk"	(1)
"Els Joglars	(2)
"Calígula"	(3)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Representantes da França (ent.)	(1)
Representantes do Irã (ent.)	(2)
Representantes da Islândia (ent.)	(3)
Representantes da Espanha (ent.)	(4)
Representantes de Uganda (ent.)	(5)
"Allias Serralonga" (espetáculo)	(6)

6. VISUAL

6.4A Diapositivos

"Renga Moi"	(espetáculo)	(1/14)
"Calígula"	**Idem**	(15/36)

"Hein...?"	(espetáculo)	(37/46)
"Pranzo di Famiglia"	**Idem**	(47/60)
"La Morte della Geometria"	**Idem**	(61/67)
"Indian Danças"	**Idem**	(68/76)

1976

TEATRO ESTRANGEIRO

6. VISUAL

6.4A Diapositivos

"Allias Serralonga"	(espetáculo)	(77/109)
"Inouk"	**Idem**	(110/120)
"Les Mille et une Nuits de Cyrano de Bergerac"	**Idem**	(121/123)
"Tête d'Or"	**Idem**	(124/129)
"La Revolución"	**Idem**	(130/140)

1977

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.6 Cartazes

"Ponto de Luz"	(1)
"Lua de Neon"	(2)
"Maflor"	(3)
"A Morte do Caixeiro Viajante"	(4)
"Morte e Vida Severina"	(5)
"Os Filhos de Kennedy"	(6)
"Adiós Geralda"	(7)
"Pedreira das Almas"	(8)
"O Poeta da Vila"	(9)
"Delírio Tropical"	(10)
"Pequenas Histórias de Lorca"	(11)
"Belos e Malditos"	(12)
"A Infidelidade ao Alcance de Todos"	(13)
"Cerimônia para um Negro Assassinado"	(14)
"Computa, Computador, Computa"	(15)
"Os Pequenos Burgueses"	(16)
"Follias Bíblicas"	(17)

"Escuta, Zé"	(18)
"Brecht/Weill"	(19)
"Maratona"	(20)
"Chá e Simpatia"	(21)
"Crimes Delicados"	(22)
"O Santo Inquérito"	(23)
"Mortos sem Sepultura"	(24)
"Boy Meets Boy"	(25)
"O Diário de Anne Frank"	(26)
"O Último Carro"	(27)
"Esperando Godot"	(28)
"Domingo Zeppelin"	(29)
"A Orgia"	(30)
"Tide Moreyra e sua Banda de Najas"	(31)
"A Viagem de Pedro, o Afortunado"	(32)
"Onde Canta o Sabiá"	(33)

1.8 **Programas**

"Cancão de Fogo"	(1)
"A Farsa da Noiva Bombardeada"	(2)
"Ponto de Luz"	(3)
"O Processo"	(4)
"Machado de Assis esta Noite"	(5)
"A História é uma História"	(6)
"Lua de Neon"	(7)
"Maflor"	(8)
"A Morte do Caixeiro Viajante"	(9)
"Morte e Vida Severina"	(10)
"Os Filhos de Kennedy"	(11)
"Socó"	(12)
"O Romance dos Dois Soldados de Herodes"	(13)
"Adiós Geralda"	(14)
"Gota d'Água"	(15)
"Torre de Babel"	(16)
"Os Parceiros"	(17)
"Posto Avançado"	(18)

"Pedreira das Almas"	(19)
"O Poeta da Vila"	(20)
"Cinderela do Petróleo"	(21)
"Delírio Tropical"	(22)
"Pequenas Histórias de Lorca"	(23)
"Constantina"	(24)
"Os Mais Fortes"	(25)
"A Infidelidade ao Alcance de Todos"	(26)
"O Contestado"	(27)
"Computa, Computador, Computa"	(28)
"Desligue o Projetor e Espie pelo Olho Mágico"	(29)
"Os Pequenos Burgueses"	(30)
"Follias Bíblicas"	(31)
"Escuta, Zé"	(32)
"Triptolemo XVII"	(33)
"As Criadas"	(34)
"Alta Rotatividade"	(35)
"Eu, Ricardo Bandeira"	(36)
"Brecht/Weill"	(37)
"Sonata sem Dó"	(38)
"Maratona"	(39)
"A Árvore dos Mamulengos"	(40)
"Apenas América"	(41)
"A Dama do Camarote" (programa/noticiário)	(42)
"Chá e Simpatia"	(43)
"Crimes Delicados"	(44)
"O Santo Inquérito"	(45)
"Mortos sem Sepultura"	(46)
"Boy Meets Boy"	(47)
"O Diário de Anne Frank"	(48)
"O Último Carro"	(49)
"Grupo Mambembe"	(50)
"Festival Mambembão/Mambembinho"	(51)

1977

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.8 Programas

"Esperando Godot"	(52)
"Domingo Zeppelin"	(53)
"A Diva do Barato"	(54)
"Tide Moreyra e sua Banda de Najas"	(55)
"Como Arranjar Marido"	(56)
"A Pata da Gazela"	(57)
"A Viagem de Pedro, o Afortunado"	(58)
"Onde Canta o Sabiá"	(59)
"Auto de Natal Corinthiense"	(60)
Festival de Natal — Teatro Municipal	(61)
Seminário de Dramaturgia Brasileira	(62)
Poesias (Largo de São Francisco)	(63)

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.4 Entrevistas

Luiz Serra (ator "Último Carro")	(1)
Elenco ("Último Carro") e João das Neves	(2)
Lygia de Paula (atriz-animadora do Movimento Zero Hora)	(3)

2.10 Conferências

Fernando Arrabal, no Ruth Escobar	(1)
Fernando Arrabal, no Ruth Escobar	(2)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.6 Ampliações fotográficas

Ziembinski, Abílio Pereira de Almeida e Alfredo Mesquita (homenagem)		(1/10)
Alfredo Mesquita (inauguração teatro)		(11/20)
Homenagem a Procópio Ferreira (50 anos de teatro)		(21/43)
"Cancão de Fogo"	(espetáculo)	(44/102)
"A Epidemia"	**Idem**	(103/129)

"Ponto de Luz"	(espetáculo)	(130/138)
"Maflor"	**Idem**	(139/148)
"A Morte do Caixeiro Viajante	**Idem**	(149/162)
"Os Filhos de Kennedy"	**Idem**	(163/175)
"Gota d'Água"	**Idem**	(176/193)
"Torre de Babel"	**Idem**	(194/212)
"Viva Olegário"	**Idem**	(213/224)
"Pedreira das Almas"	**Idem**	(225/234)
"Volpone"	**Idem**	(235/250)
"Delírio Tropical"	**Idem**	(251/260)
"Pequenas Histórias"	**Idem**	(261/270)
"Cerimônia para um Negro Assassinado"	**Idem**	(271/288)
"Os Pequenos Burgueses"	**Idem**	(289/306)
"Follias Bíblicas"	**Idem**	(307/373)
"Escuta, Zé"	**Idem**	(374/506)
"O Santo Inquérito"	**Idem**	(507/518)
"O Último Carro"	**Idem**	(519/530)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Luiz Serra (ator, "O Último Carro")	(1)
Elenco ("O Último Carro") e João das Neves	(2)
Lygia de Paula (atriz-animadora do Movimento Zero Hora)	(3)
Grupo Ornitorrinco	(4)
Debates Ciclo Mambembão I	(5)
Debates Ciclo Mambembão II	(6)
Entrevista Maranhão — Sindicato I	(7)
Entrevista Maranhão — Sindicato II	(8)
Entrevista Francisco Colman — Casa do Ator	(9)
Entrevista com Benê Mendes sobre os restaurantes da classe	(10)
Entrevista com Antônio Maschio e Márcio Aurélio sobre os restaurantes da classe	(11)
Entrevista com os proprietários do restaurante Montechiaro	(12)

Entrevista com os proprietários do restaurante Orvietto		(13)
Conferência do Sr. Júlio Amaral sobre Circo (trechos)		(14)
Conferência do Sr. Júlio Amaral sobre Circo (trechos)		(15)
Leitura da peça "Calabar"		(16)
Idem	"Calabar"	(17)
Idem	"Mulheres de Atenas"	(18)
Idem	"Trivial Simples"	(19)
Idem	"Trivial Simples"	(20)
Idem	"A Passagem da Rainha"	(21)
Idem	"Barrela"	(22)
Idem	"Barrela"	(23)

5.1B **Rolo**

"Ponto de Luz"	(espetáculo)	(1)
"O Processo"	**Idem**	(2)
"Machado de Assis esta Noite"	**Idem**	(3)
"A Morte do Caixeiro Viajante"	**Idem**	(4)
"Morte e Vida Severina"	**Idem**	(5)
"Os Filhos de Kennedy"	**Idem**	(6)
"Socó"	**Idem**	(7)
"Torre de Babel"	**Idem**	(8)
"Viva Olegário"	**Idem**	(9)
"Posto Avançado"	**Idem**	(10)
"Pedreira das Almas"	**Idem**	(11)
"Volpone"	**Idem**	(12)
"O Poeta da Vila e seus Amores"	**Idem**	(13)
"Delírio Tropical"	**Idem**	(14)
"Pequenas Histórias de Lorca"	**Idem**	(15)
"Cerimônia para um Negro Assassinado"	**Idem**	(16)
"Computa, Computador, Computa"	**Idem**	(17)
"Os Pequenos Burgueses"	**Idem**	(18)
"Dois Homens na Mina"	**Idem**	(19)
"Dercybiônica"	**Idem**	(20)
"O Santo Inquérito"	**Idem**	(21)
"Mortos sem Sepultura"	**Idem**	(22)
"O Diário de Anne Frank"	**Idem**	(23)

"O Último Carro"	(espetáculo)	(24)
"A Farsa de Inês Pereira"	**Idem**	(25)
"Esperando Godot"	**Idem**	(26)
"Domingo Zeppelin"	**Idem**	(27)
"O Amor do Não"	**Idem**	(28)
"A Viagem de Pedro, o Afortunado"	**Idem**	(29)
"Auto de Natal Corinthiense"	**Idem**	(30)
Conferência do Sr. Júlio Amaral sobre Circo		(31)
Conferência do Sr. Júlio Amaral sobre Circo		(32)
Conferência do Sr. Júlio Amaral sobre Circo		(33)
Conferência do Sr. Júlio Amaral sobre Circo		(34)
Conferência Raymundo Magalhães Júnior sobre José de Alencar		(35)

6. VISUAL

6.1A Negativos — 35mm

"Cancão de Fogo"	(espetáculo)	(1/59)
"Pesadelo"	**Idem**	(60/101)
"Ponto de Luz"	**Idem**	(102/182)
"Maflor"	**Idem**	(183/288)
"A Morte do Caixeiro..."	**Idem**	(289/519)
"Gota d'Água"	**Idem**	(520/667)
"Torre de Babel"	**Idem**	(668/768)
"Viva Olegário"	**Idem**	(769/908)
"Volpone"	**Idem**	(909/1027)
"Pedreira das Almas" (espetáculo e inauguração)		(1028/1191)
"Delírio Tropical" (espetáculo e inauguração)		(1192/1343)
"Pequenas Histórias" (espetáculo e inauguração)		(1344/1484)
"Cerimônia para um Negro Assassinado" (espetáculo e inauguração)		(1485/1597)
"Os Pequenos Burgueses" (espetáculo e inauguração)		(1598/1780)
"O Santo Inquérito" (espetáculo e inauguração)		(1781/1880)
"O Último Carro" (espetáculo e inauguração)		(1881/1933)
Alfredo Mesquita (inauguração teatro)		(1934/2055)
Homenagem a Procópio Ferreira (50 anos de teatro)		(2056/2205)

1977

6. VISUAL

6.4A Diapositivos — 35mm col.

"Ponto de Luz"	(espetáculo)	(1/30)
"Maflor"	**Idem**	(31/49)
"A Morte do Caixeiro Viajante"	**Idem**	(50/69)
"Gota d'Água"	**Idem**	(70/89)
"Torre de Babel"	**Idem**	(90/112)
"Viva Olegário"	**Idem**	(113/143)
"Pedreira das Almas"	**Idem**	(144/164)
"Volpone"	**Idem**	(165/181)
"Delírio Tropical"	**Idem**	(182/202)
"Pequenas Histórias"	**Idem**	(203/223)
"Cerimônia para um Negro Assassinado"	**Idem**	(224/240)
"Os Pequenos Burgueses"	**Idem**	(241/261)
"Follias Bíblicas"	**Idem**	(262/337)
"O Santo Inquérito"	**Idem**	(338/362)
"O Último Carro"		

1978

1. PAPÉIS IMPRESSOS

1.6 Cartazes

"Se"	(1)
"Depois do Arco-íris"	(2)
"Jogos na Hora da Sesta"	(3)
"Teatro Livre da Bahia"	(4)
"Zoo History"	(5)
"Margarida, Margot do Meio-Fio"	(6)
"Caixa de Sombras	(7)

1.8 Programas

"Se"	(1)
"Depois do Arco-íris"	(2)
"Jogos na Hora da Sesta"	(3)
"Zoo History"	(4)
"Margarida, Margot do Meio-Fio"	(5)

"Caixas de Sombras"	(6)
"Rua 3, n.º 8"	

2. PAPÉIS DATILOGRAFADOS

2.4 Entrevistas

Plínio Marcos (autor, "O Poeta da Vila")	(1)

5. ÁUDIO

5.1A Cassettes

Henrique Suster (I, II e III) Empresário	(1)
Fauzi Arap (autor, "O Amor do Não")	(2)
Plínio Marcos (autor, "O Poeta da Vila")	(3)

5.1B Rolos

"Investigação na Classe Dominante" (espetáculo)	(1)
"Chuva" (espetáculo)	(2)
"Rezas de Sol para a Missa de um Vaqueiro"	(3)
"Jogos na Hora da Sesta"	(4)
"Na Festa de São Lourenço"	(5)

4. PAPÉIS REPRODUÇÕES

4.6 Ampliações fotográficas — 18 x 24

"Na Festa de São Lourenço"	(5)
"Margarida, Margot do Meio-Fio"	(74/123)

PESQUISAS EM ANDAMENTO

I — GRUPOS ATUANDO À MARGEM DO SISTEMA CONVENCIONAL DE PRODUÇÃO

Objetivos: Análise de grupos amadores, semiprofissionais ou profissionais, cuja atuação, sistema de produção ou linha ideológica escapam das utilizadas pelos chamados grupos convencionais.

II — O TEATRO NOS ANOS 70

PROJETOS DE PESQUISAS

(As pesquisas abaixo relacionadas são projetos iniciados a partir do levantamento acima exposto. Os títulos são provisórios. Esses projetos foram escritos levando-se em conta a década de 70. Seguindo o título do projeto vem o nome do pesquisador.)

I — O ESPAÇO CÊNICO DO TEATRO PAULISTA NAS DÉCADAS DE 60 e 70, Mariângela Alves de Lima

II — O IRRACIONALISMO NO TEATRO PAULISTA, Cláudia de Alencar Bittencourt

III — BUSCAS, TENDÊNCIAS E EXPERIÊNCIAS DO TEATRO PAULISTA NA DÉCADA DE 70, VISANDO O ATENDIMENTO DE UM PÚBLICO POPULAR, Maria Lúcia Pereira

IV — A PRODUÇÃO TEATRAL NOS ANOS 70, Berenice Albuquerque Raulino

V — TEATRO E CRIATIVIDADE, Maria Thereza Vargas

VI — A EXPRESSÃO INFANTIL NOS ANOS 70, Lídia Izecson

SUMÁRIO

7 INTRODUÇÃO DA ÁREA DE ARTES CÊNICAS
13 APRESENTAÇÃO
16 RELAÇÕES SOCIAIS NO CIRCO
47 CIRCO/ESTRUTURA EMPRESARIAL
76 O ESPETÁCULO NO CIRCO
106 O PÚBLICO NO CIRCO
115 CONCLUSÃO
118 ANEXOS
119 DOCUMENTAÇÃO
122 O ESPETÁCULO/DOIS MOMENTOS
127 INVENTÁRIO DA PESQUISA
136 INVENTÁRIOS DE OUTRAS PESQUISAS DA ÁREA DE ARTES CÊNICAS
174 PESQUISAS EM ANDAMENTO